

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XVI.

ADIUVANTIBUS

J. DOMBROVSZKY; E. NIEDERHAUSER

REDIGUNT

ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP



DEBRECEN, 1979

ЙОЖЕФ БИХАРИ

профессор, заведующий кафедрой русской филологии пединститута им. Хо Ши Мин
(Венгрия, 3301 Эгер)

ЭДИТ БОРОК

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

ИШТВАН Ч. ВАРГА

старший преподаватель при кафедре русской литературы Университета им. Л. Кошут (Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЙОЖЕФ ВЕРЕШШ

доцент (см. Slavica II.)

АНТАЛ ВЕЧЕИ

доцент при кафедре русской литературы пединститута им. Д. Бешеней
(Венгрия, 4401 Ниредьхаза)

ЛАСЛО ДЭЖЕ

профессор (см. Slavica XIII.)

ЭНДРЕ ИГЛОИ

(см. Slavica XIV.)

БЕЛА ЛЕВАИ

(см. Slavica XV.)

ЛАСЛО ЛИБЕР

старший преподаватель
(см. Slavica XIII.)

ИШТВАН Д. МОЛНАР

(см. Slavica XV.)

ПАЛ УЗОНИ

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

ЗИГУРД ФАСТИНГ

профессор, заведующий кафедрой русской филологии университета
(Норвегия, Берген)

ЛИДИЯ ХЕГЕДЮШ

старший преподаватель
(см. Slavica XV.)

ЛАЙОШ ХОПП

(см. Slavica XI.)

Э. ЧИРПАК—РОЗДИНА

преподаватель при кафедре иностранных языков Института по подготовке руководящих кадров Венгерских железных дорог
(Венгрия, 1074 Будапешт, ул. Харшфа 4.)

АТТИЛА ШАЛГА

старший преподаватель при кафедре русского языка пединститута им. Хо Ши Мин (Венгрия, 3301 Эгер)

ЧИЛЛА ШЕБЕШТЕН

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

АГНЕС ШЮТЁ

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

ЛАСЛО ЯГУСТИН

(см. Slavica XV.)

SLAVICA XVI.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

slavica

XVI.

ADIUVANTIBUS

J. DOMBROVSZKY, E. NIEDERHAUSER

REDIGUNT

ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP

DEBRECEN, 1979

**О взглядах и стиле автора закарпатской Няговской
Постиллы середины XVI-го века**

Л. ДЭЖЕ

Язык Няговской Постиллы разбирается в нашей книге «Очерки по истории закарпатских говоров» (Будапешт, 1967). Там не было возможности заниматься личностью и взглядами автора. В настоящей статье мы попытаемся сделать несколько замечаний о месте «Постиллы» в истории закарпатской литературы, об авторе и стиле «Постиллы».

Литература Закарпаття развивалась как органическая часть украинской литературы, вбирая в себя ее животворную силу, и в лучших ее произведениях отражается трудная судьба народа Закарпаття, принимавшего участия в борьбе против всяческого угнетения.

С XII-ого до середины XVI-ого века до нас дошли только одна грамота и церковнославянские рукописи литургического характера. С XVI—XVIII вв. сохранилось уже много памятников, написанных народным или проникнутым в большей или меньшей степени народным языком литературным языком, которые большей частью являются вариантами или списками незакарпатских оригиналов.

Старая закарпатская прозаическая литература носит главным образом религиозный характер¹. В эту эпоху религиозная литература имела большое значение во всей Европе, но получила особую важность там, где борьба по религиозным вопросам занимала центральное место и была связана с борьбой против общественного и национального угнетения.

Полемическая литература по религиозным вопросам приобретает важное значение в эпоху после церковной унии. Страстные памфлеты закарпатского Михайла Андреллы-Оросвиговского принадлежат к очень существенным и характерным для эпохи произведениям не только закарпатской, но и всей украинской литературы, которые по справедливости привлекали к себе внимание историков литературы.

¹ Сжатую характеристику истории закарпатской украинской литературы см. в статье: О. В. Мишанин 3 літературного життя Закарпаття. Радянське Літературознавство 1961/6, 63—72.

Другие жанры религиозной литературы тоже были в расцвете. «Няговская Постилла» открывает ряд закарпатских сборников проповедей в середине XVI-ого века. Вместе с тем это первое оригинальное произведение закарпатской литературы, сохранившееся в двух списках XVII и XVIII вв., оригинал которых возник в 50-ые годы XVI-го века. Оригинал был переведен на румынский язык и напечатан в 1564-ом году, и он широко известен под именем Толкого евангелия Кореси². Кроме этого, много незакарпатских учительных евангелий переписывалось в Закарпатье. Постиллы имеют особую важность потому, что проповеди каждое воскресенье читались крестьянам и таким образом они получили широкую известность.

Восточно- и западно-европейские рассказы средневековья вместе с религиозными и библейскими историями составляли содержание сборников. Эти сборники переписывались и перерабатывались переписчиками согласно вкусу последних и вкусу читателей на понятном и закарпатскому народу языке.

Упомянутые жанры пользовались большой популярностью во все расширяющемся слое грамотных, среди деревенских священников, дьяков и грамотных крестьян, как это доказывается большим количеством рукописей на обеих сторонах Карпатских гор. Хотя главным образом это не исконные произведения, но переписчики обращались с оригиналами свободно, обрабатывали, расширяли или сокращали их, прибавляли свои замечания и придавали им новый, закарпатский языковый облик, подобно произведениям народной поэзии.

1. Мы не располагаем данными о жизни автора «Няговской Постиллы» Только из замечаний, сделанных кое-где в его произведениях, можно извлечь сведения о его общественном положении. Автор в каждой проповеди преследует скромную, но имеющую основную важность цель: объяснить верующим данный (евангельский) текст просто и понятно, и выводить из него те заключения, которые православная церковь принимала и считала правильными на протяжении долгих веков. Но наш автор в то же время был и сыном своей эпохи, и видел эти учения в другом освещении. Принятым им религиозным тезисам он придает несколько другой, более рациональный колорит, и по некоторым вопросам независимо от господствующей церковной позиции высказал и свое мнение. Если касательно религиозных вопросов — как это было доказано А. Петровым³ — в основном он принимал точку зрения православной церкви, по общественным вопросам его мнение неоднократно резко расходится с тем, что провозглашалось верхушкой церковной иерархии.

За восстанием Дожи следовали кровавая расправа и полное угнетение крестьянства. Память о беспощадно подавленном бунте еще живет в сознании крестьян и под пеплом продолжают тлеть угли недовольства. Гневное возму-

² Открытие связи этих старейших памятников украинского и румынского литературных языков принадлежит румынскому слависту П. Олтыяну. Pandeles Olteanu: «Postilla de Neagovo» în lumina Cazaniei a diaconului Coresi (c. 1564): Romanoslavica XIII. București 1966, 105—131, его же: Contribution à la littérature homolétique de la Transylvanie et de l'Ukraine carpathique: Sbornik Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského. Philologica XVI. 61—80.

³ Материалы для истории Угорской Руси, т. VIII, Прага, 1923, стр. 88—103.

щение против господ и высшего духовенства иногда проявляется в словах автора «Няговской Постиллы», что местами доходит до обвиняющей ненависти. Нельзя не чувствовать, что автор противостоит господам, из такого замечания, в котором он считает одним из божеских наказаний «немилостных панов»⁴: «Тулкы караеъ Господь Бгъ розмаитыми карностями хрестяны дѣля курварства, скверного грѣха, смертю зловъ, и соромомъ, и холодомъ, и паны немилостными, и многими лихотами, котрыхъ то не можетъ нѣкто сказати.» (231а/231б). Здесь «немилостные паны» появляются как божеское наказание, но в другом месте «безумные, немилостные» господа выступают как одержимые бесом, через их посредство сатана создает свое царство на земле (ср. 102б/103а). Учение религии здесь уже не заглушает голос недовольства, а усиливает его. Следующие строки звучат обвинительным актом против несправедливого, ненавистного феодального государства: «братя мои, велми обичаетъ Господь Бгъ карати такихъ убийцовъ, котрыи проливаютьъ невинную кровь братнюю и умывають у кырви руки свои, якъ то суть панове, урядникове и бирове варышскыи, што выдають члвка на смерть, не осудивши его по правдѣ» (228а/228б).

Однако автор, написавший эти строки, граничащие с взрывом крестьянского недовольства, часто удерживается на позиции церкви, и притчу о богатом юноше передает в официальном церковном духе: любой человек может быть богатым, ведь патриархи Ветхого Завета тоже были богатыми, но нельзя ставить богатство выше веры и бога (174б/175а). Однако он подчеркивает, что богатым не следует забывать о бедных, сиротах, больных, вдовах, потому что иначе их тоже может постигнуть судьба богача, страждущего в вечном огне ада, не пожалевшего нищего Лазаря (149б). Молитва и пост ничего не стоят, если богатый ни копейки не даст бедному (127а/127б). Автор видит, что некоторые богатеют путем обмана, воровства, ограбления, лжи и подарков от черта, но о других он утверждает, что «одны богатѣють люде правдовъ, муковъ рукъ своихъ, изъ благословенія и изъ даня Божого» (175а). То есть автор не категорически осуждает богатых, он считает, что разбогатеть можно и честным трудом. Вероятно, он подразумевал под этим богатством не богатство праздных господ, живущих за счет других, а скорее благосостояние, достижимое крестьянином и ремесленником. Но из этого не вытекает, что автор выступает за имущих, зажиточных крестьян-«хозяев». Одним из интересных моментов в произведении является именно то, что автор поднимает свой голос не только против господ, но замечает имущественное расслоение и среди крепостных. К этому времени и в Закарпатье уже были сравнительно богатые крестьяне, которые сами нанимали батраков, и автор остро осуждает хозяев, выгнавших из дома ставших непригодными слуг: «якъ сесь годножь, за што бывъ поганый, якъ любивъ слугу своего, якъ, синѣте сына своего, не гнавъ его изъ хыжѣ, за што бывъ бетѣжень, якъ теперь чинять многы, што ся называютъ хрестяне, та докудъ здоровъ слуга, та можетъ робити, а овунь добръ тай удяченъ, а якъ ся розболитъ слуга, а казда его ненавидитъ тай не (с)помагаетъ нѣчимъ». (97а). Потом автор, согласно

⁴ «Няговская Постилла» цитируется по изданию А. Петрова (А. Петров. Материалы для истории Угорской Руси: т. VII, Поучения на Евангелии по няговскому списку, Санкт-Петербург 1914).

библейскому учению, призывает как богатых, так и слуг, к соблюдению их долга (976).

Если автор и не совсем последовательно осуждает богатых, то сам он лично презирает богатство и не одобряет жизнь тех, о ком пишет следующее: «коли излиши(т)ъ сердце свое на иманіе и на богаство, албо на пѣнязѣ, котрое поставивъ окреме, та не хоче его кельтовати, али день выдѣ дне журить ся, якъ бы его пристроилъ» (936). Он выражает свое крайнее недовольство высшим духовенством так часто потому, что они, подобно господам, стремятся к тому, чтобы увеличить свое имущество, иметь больше власти, и лицемерно извращают слово божье: «Дѣля того не чудуйте ся, братя мои, теперъ такъ постало: хотѣ патриархы, владыци, калугоре и попове не кажуть слово Божіе дѣля лакумства сегосвѣтнего» (82а). Эти попы мучат народ: «теперь ище видиме, што чинять попове надѣ людми дѣля приходу ихъ, кулкую бѣду» (82б). Он осуждает борьбу за власть, наблюдаемую в высшем духовенстве, не щадя при этом даже самых высокопоставленных: «Чомѣ не были научены выдѣ духа святого папа римскый изъ патриархомѣ цариградскимѣ, изъвадили ся за панство, котрый бы ихъ май булшій быти мавѣ» (112б и ср. 39а/39б). Но еще более остро он бычует папу: «Чомѣ изгрѣшилъ тотъ же папа Римскый и бою ся, чомѣ былъ овунѣ анѣтихрестѣ, . . . коли ся тамадоваль на увесь свѣтъ и потумѣ овунѣ лежалѣ пудѣ ногами усѣхѣ царевѣ и королевѣ (39а). Ведущим господский образ жизни патриархам, епископам и игуменам он противопоставляет простоту и бедность первых апостолов, которые «ся мучили наукою нучѣ и день» (39б). Попы, в интересах сохранения и приращения своего богатства, заискивают перед светскими господами, становятся их слугами. «чомѣ есть и владыкувѣ такихѣ много, и калугорувѣ, гуменувѣ, попувѣ, котрыи видять досытѣ кривды у животѣ ихъ. Суть одны, котрыи мовять по людюхѣ и у(га)жають людюмѣ, што ся боять ихъ, ажѣ ихъ ись честе изъженуть, та возмутѣ выдѣ нихѣ владычество, чомѣ май любять сесѣ свѣтъ, нѣжѣ царство небесное. Гадають, ажѣ май могутѣ двомѣ панумѣ служити, али не можеть быти, чомѣ ся боять, ажѣ муть такѣ ходити, коли муть ихѣ панове кортати, якъ Іоанѣ креститель» (155а). Как ясно видит этот деревенский священник жажду обогащения и господства верхнего духовенства и как недвусмысленно указывает он на связь церкви и господствующего класса, и на другие жгучие вопросы времени, доказывается Брестской унией, принятой — как и венгерская уния в XVII веке — именно из-за бичуемого автором поведения высшего духовенства.

В это время сохранение православной религии являлось решительно важным вопросом. Борьба за нее одновременно была и борьбой за сохранение украинской культуры и народного облика. Этому угрожала опасность с двух сторон: со стороны неправославного высшего дворянства и со стороны турков, быстро расширяющих свое господство над Венгрией и занимавших ко второй половине XVI-го века уже всю венгерскую равнину, представляя, таким образом, огромную опасность и для народа Закарпатья. На занятых турками территориях часть населения, принявшая мусульманскую веру, уподобилась туркам и, перейдя на их сторону, выступила против другой части народа. Автор считается с этим и потому говорит своему приходу следующее: «Хоть бы узляли турци, а хоть татаре, а хоть языкъ якый лихый, а хоть якыи царева поганыйи,

ажъ возмутъ имѣня наше, а хоть жону, а хоть дѣти, што бы есте лишили вѣру вашу, та будутъ мовити: Не возьмемъ маргу вашу, нѣ челядь, лише одно—вѣруйте у насъ и у право наше. Али мы нѣякъ не выдѣдѣляимъ ся выдѣ любовью Исусъ Христа, Господа нашего, а лишѣмъ имѣніе наше, и жону, и дѣти, ище дайме и голову нашу дѣля имя Божого и дѣля царства его» (176а/176б). Автор призывает к преданности христианской вере до смерти, но сохранение старой веры обозначало одновременно и сохранение народной самобытности.

Автор «Няговской Постиллы» предположительно был священником-крепостным, выражавшим взгляды крестьянства в своих замечаниях. Голос крепостных слышан в замечаниях, разоблачающих господ, попов и чиновников, и имеющих религиозное оформление. Будучи священником, автор иногда лишал свои слова остроты последующей фразой, но, несмотря на это, некоторые места «Постиллы» принадлежат к наиболее ценным страницам ранней украинской литературы. Эти недвусмысленные проявления общественной критики сближают автора с такими писателями, как Иван Вышенский.

В дальнейшем сначала рассматривается вопрос о том, как и в какой мере влияли взгляды автора «Няговской Постиллы» на «народную литературу» XVI-го века Закарпатья, как формировались общественные взгляды под влиянием событий эпохи и выдающегося писателя Михаила Андреллы. Потом мы вернемся к взглядам автора «Няговской Постиллы» и покажем, как они воздействовали на его стиль, в какой степени его стиль оказывал влияние на народную литературу XVII-го века.

2. XVII век был эпохой восстаний крестьян и куруцес, а также страстной религиозной полемики. Обладающим страстным голосом писателем десятилетий борьбы против господского и иностранного угнетения был Михаил Андрелла-Оросвиговский, в произведениях которого звучит голос поработанного и протестующего против рабства крестьянства Закарпатья. Эта выдающаяся фигура закарпатской литературы стоит не одиноко в борьбе против антинародной унии.

Закарпатская литература с самого начала носит прогрессивный характер. Неизвестного автора «Няговской Постиллы» воодушевляли те же чувства, которые так ярко выражаются у Андреллы, когда, после относительно мирного периода, его народу и церкви угрожает большая опасность⁵. Уже с XVI-го века закарпатская литература характеризовалась демократической тенденцией, и в XVII-ом веке кроме Андреллы и другие представители закарпатской литературы становятся выразителями народного недовольства, несмотря на то, что они остаются неизвестными, и их литературная роль имеет более скромное значение. У них было много врагов в жизни, но мало противников в литературе. В закарпатской литературе нет произведения, выступающего в защиту унии.

Эти скромные, безымянные работники закарпатской литературы способствовали тому, чтобы и простые читатели Закарпатья могли познакомиться с популярными литературными произведениями средневекового Востока и Запада, с общепонятными религиозными трактатами. Их роль иногда ограни-

⁵ Краткий анализ взглядов Михаила Андреллы см.: L. Dezső, Oroszvégesi Mihály műveinek nyelvééről (О языке работ Михаила Оросвиговского) Filológiai Közölny, 4, 1958, 336—346.

чивается лишь переписыванием оригинала или незначительными языковыми поправками. Но если под их перо попадают светский рассказ или библейская история, они переделывают оригинал не только на народный язык, но и воссоздают его согласно своему вкусу и вкусу своих слушателей. Деятельность этих неизвестных тружеников закарпатской литературы имеет большое значение, потому что многие читали, или, скорее, слушали их «произведения», и таким образом они оказывали значительное влияние и на общественное мнение. Поэтому и называл великий писатель Иван Франко эту литературу народной.

По всей вероятности Андрелле были хорошо известны как эта литература, так и ее представители, и, с другой стороны, они тоже знали Андреллу, ведь основной тон их произведений созвучен, как это будет показано ниже нашим анализом. Но после вводных замечаний рассмотрим те три работы, которые мы выбрали для исследования.

Мы будем говорить о трех памятниках, два из них сохранились в Углянском монастыре, служившем долгое время центром борьбы против унии. Первый — это «Угльская Постилла» (сокр. УП), второй — «Угльский Сборник», названный читателями «Ключом», т. е. источником, это название удерживается и нами, мы назовем его «Угльским Ключом» (сокр. УК), а третий — «Сокирницкий Сборник» (СС). Эти произведения представляют собой два популярных вида памятников: постиллу, или собрание проповедей, и сборник, имеющий разнообразное содержание, включающий проповеди, трактаты, рассказы, иногда даже стихи. Последний вид памятника, следовательно, содержит произведения разных жанров, но и рассказы ставили перед собой религиозную цель, потому что автор обращается к верующим и делает религиозные выводы. Однако вряд ли подлежит сомнению, что в таких случаях подчеркивалась не религиозная мысль, а занимательность повествования. Верующих, вероятно, привлекало не религиозное поучение, а интересность рассказов, происшедших из разных библейских и светских источников. Совсем не случайно, что ближе всего к народному языку стоит язык «Угльского Ключа», содержащего такие рассказы⁶.

Одним из лейтмотивов закарпатской литературы XVI—XVII вв. была защита родной земли от чужеземных захватчиков. Автор «Няговской Постиллы», считаясь с опасностью турецкого завоевания, призывал верующих к сопротивлению. Но для населения восточного Закарпатья представляли серьезную опасность и нападения крымских татар, о которых переписчик УК замечает: «посылает злые полчища татар, от которых не скроешься.» УК 53а.

Уже у автора «Няговской Постиллы» наблюдается мотив сопротивления господам, и его произведение имеет явно антифеодалный характер. Господам противостоит и переписчик УК, высказывающий в одном отрезке текста, напоминающем НП, следующее: «Теперь карает нас Господь голодом, войной, и беспощадными господами, похожими на диких зверей.» УК 22б. Переписчик УК был современником восстания Текели, что выясняется из одного замечания:

⁶ Памятники цитируются по рукописным оригиналам, цитаты даются в русском переводе.

«Восстали против него господа страны, чтобы убить короля, как теперь восстали куруцы против немецкого царя.» УК 576. Хотя он не высказывает своего мнения о восстании, но несомненно, что он противостоял не только господам, но и немецкому угнетению, потому что в одном месте он выражает свою ненависть к непосильным налогам: «Когда плакать праведному человеку? Читай, если найдешь, имеющий глаза, чтобы видеть, пятую главу третьей книги, о тех непосильных налогах, порциях; она звучит: на людей, живущих на земле, ложится невыносимое налоговое бремя. Пустеют многие города и села. Даже камень прозвучает. И люди бродят, блуждают, многие крещеные люди ведут себя как некрещеные, и хотя они христиане, все-таки совершают безбожные поступки.» УК 286. Употребление заимствованных из венгерского слов (адов, порция) в украинском тексте здесь, как и в следующей, взятой из Сокирницкого Сборника, цитате, убеждают, что это замечание, по крайней мере в данной форме, происходит от переписчика. Переписчик СС осуждает налог, как налог, подлежащий оплате немцам, и иллюстрирует нищету народа цитатой, взятой из книги Ездры: «Бремя больших налогов ложится на них, и не находят путь к правде, и в стране вера не приносит плодов. Слушайте слова духа Божьего о той сатанинской немецкой порции, о налоге. И еще говорит: не останавливается сатана, пришедший на землю, стонет наш век, стонет каждый человек в этот век, в этом году» (СС 736).

Подобное вышеприведенным местам мы находим у Андреллы 0 65 (135) и 0 144 (286)⁷, хотя их тексты сильно расходятся. Произведение Андреллы возникло на восемь-десять лет позже, чем «Углянский Ключ», «Сокирницкий Сборник», вероятно, был создан тоже раньше, чем произведения Андреллы, и поэтому ему оба могли быть известны. Не исключена возможность, что работы Андреллы датируются раньше, чем это обычно принято считать, и оба переписчика читали «Оборону» Андреллы, или — это уже третья возможность — подобные отрывки фигурировали и в других, не дошедших до нас работах Андреллы.

В «Углянском Ключе» разоблачается взяточничество государства господ, и цитата, написанная на народном языке, дает повод предполагать, что мы читаем собственные замечания переписчика: «если простой бедняк ищет свою правду у судей против господ и короля, нужно протянуть им полную подарков руку, потому что подарками можно замазать глаза судей правды, чтобы они смотрели на дело так, как это будет выгодно.» УК 57а.

Борьба против господского угнетения и габсбургского ига неразрывно связана с борьбой против церковной унии. Уния была орудием Габсбургов и господствующего класса против украинского крестьянства. Настоящую христианскую церковь представляет восточная церковь. Любовь и привязанность к ней с одной стороны и сопротивление западной с другой выражают следующие строки «Сокирницкого Сборника»: «Латины и греки следовали одному обряду... единство было во всем, как облатку подавали, венчали обрученных,

⁷ Мы ссылаемся на произведения Михайла Андреллы по изданию А. Петрова: Материалы для истории Подкарпатской Руси. т. IX, Духовно-полемиические сочинения иерея Михайла Андреллы Оросвиговского против католичества и унии. Тексты. Прага, 1932.

были едины в церковных церемониях, как это греки и Россия милостью Божией соблюдают доныне. Не надо отказываться от апостольского обряда, установленного апостольской кафолической церковью, и он сохранится греческой и нашей возлюбленной русской церковью до скончания века, если мы будем прочно отстаивать нашу веру и не изменим ей.» СС 62а. В «Углянской Постилле» писатель предостерегает своих читателей от влияния лютеран: «Неправедны люди, не подчиняющиеся своей святой церкви, а самовольно отступающие от ее ордена, слушая поучения неверных лютеран.» УП 129б.

Сохранение единства восточной церкви требовало борьбы против иезуитов и униатов, но надо было защищаться и от протестантов, особенно в Марамароше, принадлежащем к Трансильванскому княжеству, где значительная часть господствующего класса была протестантской. На страницах «Сокирницкого Сборника» и «Углянского Ключа» мы очень часто встречаем высказывания против унии и католицизма и замечания о протестантизме. Они, происходящие в большинстве случаев от переписчика, характеризуются страстностью. В СС мы можем читать об униатах следующее: «Яд аспиды не в нас, восточных, а в лукавых униатах» СС 82а, и о католической церкви пишется: «западная церковь есть творение чертово» СС 113б; о папе говорит: «согрешив, от Бога убегают к своему отчиму, папе.» СС 82а. Он хорошо видит, что священники приняли унию потому, что священники-униаты живут лучше, в богатстве, или им не надо бояться назойливости со стороны господ и иезуитов: «попы, принявшие веру сатаны, унию за свою жену и за своих детей и за свой покой, продали себя за кратковременную подлунную славу римлянам и они потеряют все из-за своего безумия.» СС 81а. Интересное и правильное замечание мы можем читать и о протестантах: «они блуждают из одной ложной веры в другую, из лютеранской в кальвинистскую, а из нее в арианскую.» СС 57б, потому что действительно в протестантских краях часто от одного вероисповедания переходили в другое. Здесь надо упомянуть, что Ю. А. Яворский, издавший исследованные нами памятники, тоже говорит об этих замечаниях, но по всей видимости не соглашается с ними, и в его комментариях встречаются и ошибки. (См. «Новые рукописные находки в области старинной карпаторусской письменности XVI—XVIII веков. Прага, 1931, 66, 81.)

Переписчик «Углянского Ключа» сам был униатом, как и Андрелла, но, заметив ошибочность унии, вернулся к восточной церкви, и разоблачает униатских священников. В одном из рассказов речь идет о том, что кто-то дает письмо сатане, и это комментируется следующим образом: «Так поступают и униаты: Дай рукопись свою — точно так и теперь они дают письмо, написанное своей рукой, черту, римскому папе, я знаю, ибо я от них выписался с помощью молитв святых отцов восточной церкви.» УК 74а. Об униатах и об унии он пишет: «проклял Бог, как и тепершних римлян, униатов, потому что они не верят» УК 76а; на той же странице он говорит «о смутной римской воде» УК 76а, и предупреждает своих верующих, что униаты служат золоту: «Как и теперь я громко говорю: все спасайте душу от римлян... не будьте неверны... униаты искали себе золотого тельца.» УК 110а. Так и в «Углянском Ключе» высказывается мысль о том, что важнейшей причиной перехода в унию была жажда богатства.

3. А. Петров в 8-ом томе «Материалов для истории Угорской Руси» (Прага, 1921) подробно анализировал отношение автора «Няговской Постиллы» к протестантизму, к кальвинизму. Влияние протестантизма действительно ощущается: религиозные формальности, обряды отступают на задний план, и наблюдается стремление объяснять верующим идейный смысл слова Божьего просто и понятно. Из этого вытекает употребление родного языка, понятная, логически построенная проповедь, выдвижение на передний план причинных связей, как это ниже будет показано. По свидетельству румынского перевода оригинала, в последнем отражались и некоторые следы специфических догм кальвинизма, все-таки автор принял от кальвинизма прежде всего то, что следует из склонного к рационализму образа мышления эпохи. В украинских вариантах более позднего времени не сохранились следы кальвинистских догм. (Может быть, они и не имелись в оригинале, а были внесены в румынский перевод переводчиком.)

Со склонной к рационализму позицией автора гармонирует тот его взгляд, согласно которому во всех деревнях необходимо открыть школу для распространения знаний. Повидимому, это привело к сопротивлению консервативной части духовенства, потому что наш автор пишет о том, что «чомъ надобѣ, што бы были церкви, али што бы была и ошкола пузля каждой церкви, чомъ изъ ошколы выбираютъ ся учитель добрыи, вытудъ выходить книжници, попове, владыци на варышѣ и на села» (98а). Из замечания автора видно, что он имеет ввиду не только народные школы, но и высшие заведения, которые служили бы образованию интеллигенции, обучающей, со своей стороны, народ сел и городов. Нет необходимости подчеркивать, что автор выше приведенных строк выступал за выдающиеся просветительские и культурные стремления своего времени.

Стремление к просвещению неразрывно связано с борьбой против суеверий и шарлатанства. Автор во многих местах своего произведения осуждает шарлатанов и знахарок, лечащих заговором. Выздоровление может принести применение лечебных трав: «коли пустить на насъ Бгъ якую болѣзнь лихую, а мы што бесме не ишли ико баилямъ, чомъ тото дѣло дявулское. Есть за то зѣла на лѣкъ доброе, та есть лишено выть Бога: коли суть бетѣжнии люде, берутъ его, изъ благословеніемъ Божиимъ можетъ то хосновати» (115б). Борьба против лечащих заговором была не только борьбой христианского священника против пережитков язычества, потому что заговоры к этому времени уже имели христианскую оболочку, как это видно из заговоров, опубликованных А. Петровым⁸.

Трезвые, склонные к рационализму взгляды автора соединяются с понимающим гуманизмом. Мы видели, как он осуждает беспощадных господ, бездушных хозяев, скупых накопителей богатства, и призывает своих верующих отпустить ближним не только грехи, но и долги, если они не могут возвернуть их. Мало того, не надо ждать просьбы, а поступить так добровольно (121а), хотя этот совет вряд ли имел успех. Любовь и почтение, относящиеся даже

⁸ Материалы для истории Угорской Руси IV, Спб. 1906, стр. 51—63.

к беднейшим, отражается во многих страницах его произведения, так пишет он, например, о том красивом обычае, что вся деревня от мала до велика провожает покойного в последний путь: «коли умереть дакто, не смотрѣмъ, ци есть намъ у роду дакто, албо ци богатый члвѣкъ, али ико усѣмъ убогымъ изъ радустю пуйдеме, изъ честю погромадьме» (146а).

Глубокое человеческое сочувствие судьбе слепого человека внушило автору красивые, почти поэтические строки Постиллы: «овунъ не мугъ видѣти сотворѣня Божіе, небо, и землю и солнце, и мѣсяць и звѣзды, и дѣло Божіе, и красоту сегосвѣтнюю, якъ ся чинить день и нучъ, и на сую земли якъ чинить Бгъ плудъ усякого фелю, у усякумъ кѣпѣ и усякую красоту цвѣту пульского» (1776). Из этих слов выливаются любовь к жизни и восприимчивость к красоте природы. В другом месте «Постиллы» мы видим, что автор может говорить не только языком гнева против угнетения и любви к бедным и беспомощным людям, но и иронически, когда упоминает о человеческой развратности: «казавъ Господь Бгъ такыи камѣньюмъ побити, коли ко(го) поимали на курварствѣ. А нынѣ може каждый увидѣти, коли бы имали такихъ курвашувъ камѣньюмъ побивати, подубно бы камѣня не дустало» (231а).

4. Мы считаем самым существенным признаком влияния кальвинизма на творчество автора то, что он, увидев успехи протестантизма в Венгрии, радикально следовал тенденции употребления народного языка в церковном обиходе, которая в XVI-ом веке в православной церкви уже была значительна. В XVI-ом веке появляются первые, приближенные к народному языку переводы Библии, и вслед за ними следует богатая религиозная литература, пользующаяся, в большей или меньшей степени, живым языком. Однако украинская литература XVI—XVIII вв. не сделала украинский народный язык языком литературы, потому что в этом последнем польская и церковнославянская лексика и некоторые их грамматические средства тоже занимают видное место. Это может объясняться тем, что церковные книги и значительная часть религиозной литературы продолжали пользоваться церковнославянским языком, и духовенство и грамотные люди большей частью владели и польским языком, что не могло не иметь и языковых последствий. В Закарпатье польское влияние действует опосредствованно, через полонизмы литературного языка, но тем не менее его нельзя недооценить. Более образованная часть духовенства говорила на украинском литературном языке, а священники в общем понимали его. Венгерский язык тоже не мог не оказывать влияния на язык закарпатской литературы, ведь значительная часть духовенства, и даже верующие, которые общались с венгерским населением, знали по-венгерски, но поскольку венгерский язык не родственник, его влияние менее значительно и проявляется главным образом в определенных областях лексики.

Серьезным достижением автора «Няговской Постиллы» считается то, что ему удалось сделать язык народа языком своих произведений. Употребление народного языка представляет не только церковный интерес, а удовлетворяет тому элементарному и естественному требованию верующих, чтобы им проповедовали на понятном всем языке. Это сопровождает возросшую жажду знания и самоуверенность выступившего из средневековой темноты человека. Автор считает необходимым, чтобы все понимали его речь: «што бы тамъ

пупъ проповѣдавъ слово Божее, святое евангеліе, на языкъ, котрымъ мовлять люде, штобы могли разумѣти убогѣи. Што хоснуеть имъ, коли пупъ мовить по языку чужому, што они не разумѣють» (1656). Согласно своей точке зрения автор удерживает грамматическую систему и средства своего родного закарпатского говора в чистом виде, и им допускаются лишь некоторые непоследовательности фонетического характера, напр. в вариантах с закрытыми *о*, *е* не-обозначение *у*, *ю*; суффикс *-і-е*, книжная форма сиффикса *-л* прошедшего времени (*знал*), и спорадические церковнославянские слова, напр. *ястіе*.

Влияние церковнославянских и польских элементов незначительное в лексике, и венгерские элементы употребляются только в той мере, как народ знает их. Предположительно, народным языком и до него пользовались священники, плохо владевшие церковнославянским языком, но автор «Няговской Постиллы» применяет его сознательно, хочет развивать его, чтобы он подходил для выполнения функции литературного языка. В этой области, однако, надо было преодолевать значительные трудности, особенно в связи с религиозной терминологией.

«Няговская Постилла» XVI-го века, по-видимому, играет важную роль в том, что в Марамароше в XVII веке возникает литература, характеризующаяся значительной тенденцией народного языка. Эта литература переписывает, перерабатывает произведения незакарпатского происхождения более или менее последовательно на закарпатский народный язык («Углянский Ключ», «Углянская Постилла»). На это указывает тот факт, что первая проповедь «Углянской Постиллы» взята из «Няговской Постиллы», а переписчик «Углянского Ключа» хорошо знал «Няговскую Постиллу». Но великолепное начинание автора «Няговской Постиллы» не продолжалось, и народный язык не стал закарпатским литературным языком. Характерно, что перед дошедшим до нас списком XVIII-го века «Няговской Постиллы» стоит предисловие, в котором переписчик извиняется за «слишком простой язык» Постиллы, и в тексте он заменяет церковные выражения, взятые автором из народного языка, и которые переписчик считает необычными и святотатственными, церковнославянскими оборотами.

Автор придерживается своего стремления к народному языку так последовательно, что он переводит и библейские цитаты, против чего протестуют и те, кто принимает народный язык как язык проповедей, как напр. знаменитый поборник веры Иван Вышенский. Ненародные формы, разумеется, встречаются наиболее часто в цитатах из Библии.

Как мы установили выше, язык «Постиллы» в основном народный, но в нем встречаются и фонетические, и лексические элементы, порою даже грамматические приемы, происшедшие из другого стилистического слоя, в первую очередь из церковнославянского, главным образом в цитатах из Библии. В качестве иллюстрации мы возьмем такой редкий отрывок, в котором употребляется церковнославянское относительное местоимение *иже*: «Кождый, кто проповѣсть мене передъ людѣй, проповѣмъ его и я передъ отцемъ моимъ, што есть на небесѣхъ, а кто ся выдмаетъ мене предъ члвки, отвергу ся и я его передъ отцемъ моимъ, иже есть на небесѣхъ» (155а). Эта библейская цитата состоит из двух параллельных предложений, и особенно второе содержит церковно-

славянские формы, так, кроме *иже*, вместо которого в первом предложении стоит *што*, встречаются общенародные и церковнославянские фонетические варианты: *отцемъ*, *предъ*, вместо последнего в первом предложении стоит народная форма *передъ*. Упомянутые и подобные им формы являются повседневными в украинском литературном языке того времени, не обозначавшем, как правило, народных фонетических форм и применявшем много церковнославянских и польских синтаксических средств. Через посредство литературного языка польские элементы попадали и в язык «Няговской Постиллы», хотя часть из них может происходить и от переписчика, напр. *злото* (вместо *золото*), *гды* (вместо *ко.ш*). Влияние венгерского языка объясняется народным языком, и ограничивается почти исключительно лексикой, которой однако здесь мы не занимаемся.

Прежде чем перейти к анализу стилистических свойств проповедей, необходимо остановиться на роли библейских цитат. Они составляют исходную точку проповеди, священник разъясняет их, и в то же время они служат и аргументом, и доказательством. Так, в проповедях мы очень часто находим цитаты, которые перегружают их. Цитаты прерывают свободный поток естественной речи, и поскольку в них влияние книжного языка проявляется заметнее, чужие элементы мешают однородности стиля. Отрывки, не содержащие цитат, более гладкие, обозримые и увлекательные, по языку более свободные, стоят ближе к народному языку, напр. 90б—95а, 139а—141а.

Чтобы понять стилистические особенности «Няговской Постиллы», нам нужно ясно видеть ее цель. Цель проповедей — объяснять слово божие простым, понятным языком, используя стилистические приемы народного языка, развертывать ясно и логически расчлененные моральные и религиозные учения, вытекающие из него. Чтобы основные утверждения хорошо закрепились в памяти слушателей, он возвращается к ним. Проповедь предназначена для медленного, спокойного пересказывания, где важна не письменная форма, а влияние речи, поэтому она состоит из предложений, синтаксически очень слабо связанных, что гармонирует со свободным, менее точным построением предложений в народном языке.

При такой цели и способе проповедования автор должен обращать внимание на то, чтобы его проповедь не становилась скучной от повторений. Поэтому, для избежания повторения слов, ему надо применять синонимы. Таким образом и идейное содержание будет ярче, легче разделяется на смысловые единицы, все новые и новые синонимы украшают медленный поток речи. Однако автор применяет синонимы и парно, рядом друг с другом, чтобы еще лучше подчеркнуть скрывающиеся за ними понятия. Кроме синонимов в строгом смысле слова он широко употребляет и слова с родственным значением, где они подходят по своему смыслу и поэтому могут быть эффективными: «Не гнѣвайме ся на Бога, за што пушаєть на насъ усякую неволю, и досаду, и убужство, чомъ мы за грѣхы нашѣ не лише есме довжны слущствомъ албо бетегомъ, мусиме терпѣти, хотъ Бгъ и дяволы напуститъ на насъ, моцень єсть дати насъ на смерть вѣчную. Дѣля того Бгъ єсть праведень, хотъ якую болѣзнь напуститъ на насъ изъ слущствомъ великимъ и изъ досадовъ тяжковъ» (177б/178а). Здесь выступают три синонима для обозначения болезни: *бетюгъ*, *слущство*, *болѣзнь*, и, вместе с ними три слова с родственным значением: *неволя*, *до-*

сада, убужство. Разнообразное применение синонимов и слов с родственным значением характеризует следующий пример: «указуеть Христось, кто есть лѣкаръ добрый, та правый у неволи людюмъ и у бегу телеснумъ, и сердечнумъ и душевнумъ» (58а), а в другом случае синонимы служат оживлению ораторского вопроса, среди них синонимичная пара союзов, что нередко встречается у автора: «Айно, што треба, абы ты нѣкто не пере(л)стивъ? И надобѣ, ать идешъ тамъ, де проповѣдають слово Божіе» (83б).

Другой любимый стилистический прием автора — употребление антонимов. Вот антонимический ряд, составленный из прилагательных: «не смотреть Христось, што за фѣль члвѣкъ, ци жидъ, ци гречинъ, ци честный, ци безчестный, ци праведный, ци грѣшный, ци достойный, ци недостойный, ци богатый, ци убогий» (95б/96а). В следующем примере чередуются синонимы и антонимы, принадлежащие к различным частям речи: «Другое: есть данно право и заказъ, што бы указавъ, кто есть Бгъ нашъ, и што бы знавъ дуже любити правду, чомъ вунь вельми ненавидить безаконны и кривыи и любить честныи и набужныи, а на нечистыи дуже ся гнѣваець, а котрыи чинять доброе, тымъ гораздъ зага(до)-вавъ, а котрыи чинять злое, на тоты ся вульми нахваливъ» (137а/137б).

Выше уже шла речь о том, что в понимании религии автором проявляется тенденция к рационализму. Стремление к рационализму, обозримому способу изложения в его стиле везде очевидно из почти научно многостороннего и систематического пересказа, распределенного по пунктам. Напр., он изучает крест (страдание), который должен нести человек, с такой точки зрения: «Научайте ся, хрестяне, що есть хрестъ, кулко фелю, якъ береме хрестъ свуй, чомъ хрестъ есть сесе: усякого фелю неволя, досада, окара, соромъ, кѣнь, изогнаніе, (уби)-ваніе, и усякое злое, и бетюгъ, мука, альбо яка смерть грубая, тяжкая. Хрестъ есть двохъ фелю. Одинъ усѣмъ хрестяномъ заодно, якъ мовить Павель... Другый хрестъ каждому члвку окроме кладець Бугъ носити, также притерпѣти ушитко, хоть бетюгъ, а хоть якую неволю тяжкую» (32а/32б). В рассмотренной части ответа на вопрос автор сначала перечисляет слова, имеющие родственное к *хрест* «крест», значение, а потом различает и объясняет два вида *хреста*. С представленным здесь вторым способом изложения мы встречаемся довольно часто, так, из текста проповеди, начинающейся на 84-ой странице, автор выводит пять заключений, которые по порядку, подробно разбираются им. Распределение по пунктам идейного содержания придает объяснению и аргументации автора научный вид.

Обычный стилистический прием проповедей — постановка риторических вопросов—служит не только оживлению стиля, но и осознанию многосторонне изучаемого вопроса с помощью более выразительных средств. «Ну, субота котрымъ кѣпомъ была жидумъ, и прусто было заказано и лишено выдь Бога?» (164а) в этом случае он вводит ответ словом *выдветь* «ответ» (164а). Выяснение причинных связей автор считал одной из своих постоянных задач. Нередко вопрос, состоящий из одного слова, служит только для этой цели: «и моливъ ся Христови, што бы простивъ его и его сына. Прушто? Чомъ нѣкто на свѣтѣ не мугъ исцѣлити его выдь моце дяволовой» (115б). Рационально систематизирующему способу изложения автора не чужды и сравнения. Конечно, одна из главных задач автора состоит в объяснении христовских притчей, что не-

обходимо для понимания идейного содержания Библии, и к ним автор не прибавляет новых сравнений, хотя он умеренно пользуется и этим стилистическим приемом: «Якъ привязанъ медвѣдь однимъ ланцомъ ико одному стовпови, та не може исказити нѣчого нѣкому, лише кто пуйде икъ нему близко, такъ есть привязанъ дявуль Христомъ и муць его, што намъ не може сказити нѣчого, али коли будеме икъ нему близко ходити» (1546).

«Няговская Постилла» не относится к блестящим произведениям, написанным с привлечением всех возможностей риторического мастерства. Ее автор не был даже намерен создать такое произведение. Однако поставленная перед ним цель была новая и трудно достижимая: объяснить народу евангельские тексты простым понятным ему языком. Но автор ищет новые пути в области литературного языка, он не удовлетворяется шаблоном и в объяснении евангелия, прибавляет свои замечания, из которых перед нами вырисовывается образ гуманно и разумно мыслящего человека, борющегося за культурный подъем своего народа и сочувствующего борьбе своего народа против господского угнетения. Это сделало его произведение популярным и в следующих двух столетиях, когда уже изменились исторические условия.

Тот факт, что «Няговская Постилла» была вскоре переведена на румынский язык и напечатана в 1564 г., свидетельствует о том, что она была весьма популярной не только среди украинского, но и румынского населения. Вероятно, через венгерское посредство дошли до него идеи гуситизма. В ней отражается народное понимание идей реформации, но это было реформацией вожаков крестьянских войн, а не протестантских дворян и аристократов или догматиков лютеранизма и кальвинизма. Так понимали крестьяне и ремесленники новую веру в Германии, Чехии, Венгрии, Трансильвании и Закарпатье—по всей Европе.

Контрастивный семантический анализ локативных конструкций

Б. ЛЕВАИ

Чем объясняется то, что у отдельных имен существительных (главным образом у географических названий) в формах обстоятельств места стерлись отличия между внутренними и внешними отношениями и заменились выработавшимся повсеместно узусом (*в сарае, на сеновале, в/на хуторе, в России, на Руси, в/на Буковине, в Сардинии, на Корсике* и т. д.)? Чем объясняется то, что это явление характерно не только для русского языка, но и для других языков, далеких от русского как в географическом, так и в типологическом отношениях? Ответить на эти вопросы поможет нам контрастивный семантический анализ локативных конструкций.

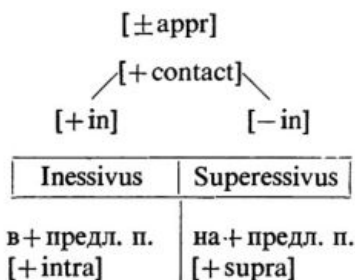
В большинстве европейских языков для обозначения места нахождения лица или же предмета используются предложения следующей поверхностной структуры:

$$NP_1 - \left\{ \begin{array}{c} V \\ \text{Cop} \end{array} \right\} - (\text{Prep}) - NP_2$$

где на месте $(\text{Prep}) - NP_2$ может стоять и наречие. (В венгерском языке порядок элементов будет иным, и вместо $[\text{Prep}]$ здесь выступает окончание или же послелог.) Эту конструкцию мы проиллюстрируем следующими русскими, венгерскими и английскими примерами:

- (1) *Мой друг был в Польше.*
A barátom Lengyelországban volt.
My friend was in Poland.
- (2) *Кошка сидела на чемодане.*
A macska a bőröndön ült.
The cat was sitting on the suitcase.
- (3) *Кошка сидела в чемодане.*
A macska a bőröndben ült.
The cat was sitting in the suitcase.

Обстоятельные конструкции приведенных предложений, имеющие значение локативности, на основании поверхностной структуры можно характеризовать следующими семантическими признаками:



В ходе семантизации данных мы сопоставили несколько сотен венгерских и английских эквивалентов разных русских локативных конструкций. Сначала мы произвели формальное сопоставление, то есть рассматривали только поверхностные структуры: мы объединили в одну группу те конструкции, в которых предлогу $V_{пред}$ в венгерском языке соответствовали окончания *-ban, -ben*, в английском же языке — предлог *in*, а предлогу $HA_{пред}$ в венгерском языке отвечали окончания *-n, -on, -en, -ön*, и в английском — предлог *on*. Также мы выделили в отдельную группу и те конструкции, в которых обозначение внутренних и внешних отношений было тождественным лишь в двух языках, а в третьем языке эти отношения обозначались по-другому.

Локативные конструкции привлекаемых нами языков мы представили в виде множеств (их мы обозначили буквами А, В и С) и в результате нашего сопоставления получили следующее единство множеств:

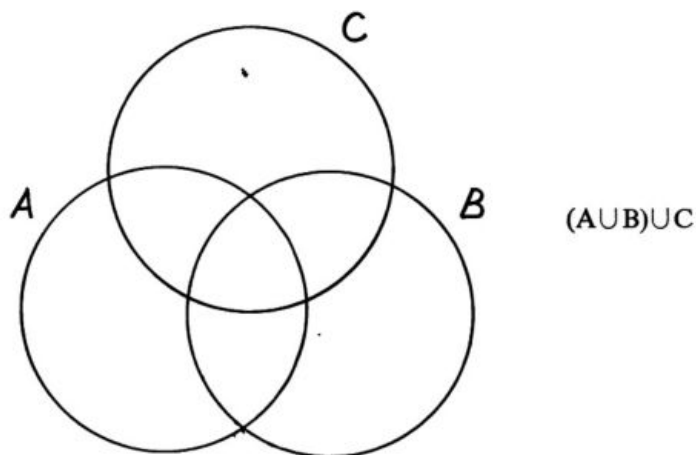
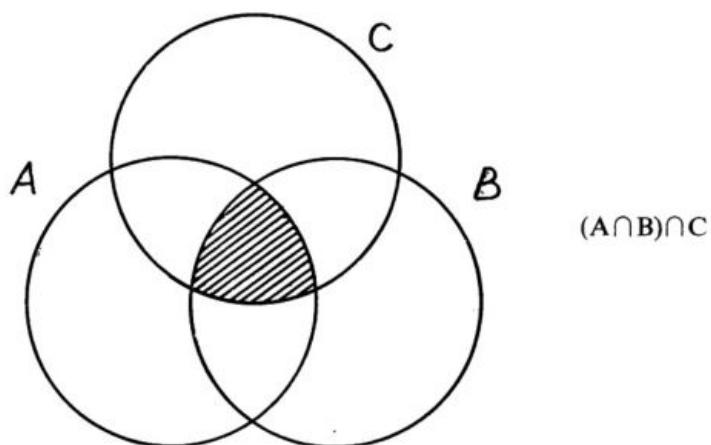


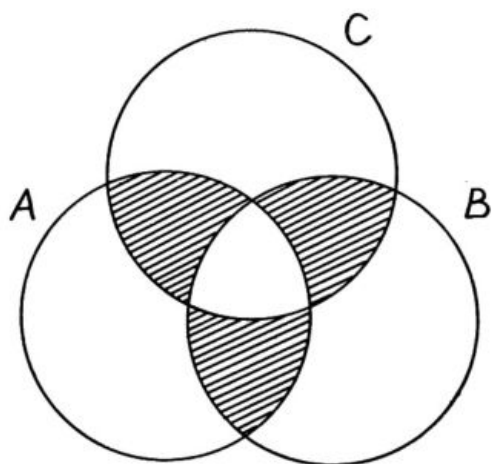
Рисунок наглядно показывает, что:

1. Множества имеют такие элементы, которые присутствуют во всех трех жесмнотвах; они составляют разрез трех множеств:

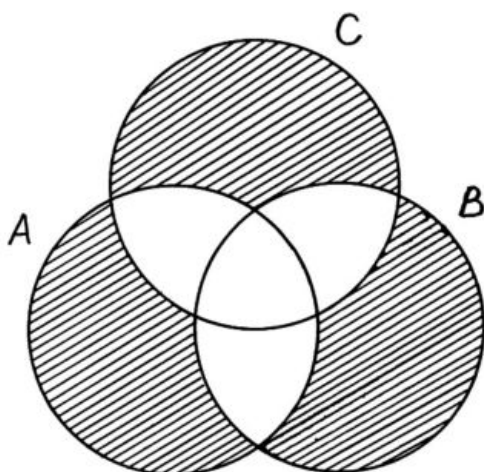


Примеры: **в Советском Союзе**
a Szovjetunióban
in the Soviet Union
a bőröndben
in the suitcase
в чемодане

2. а) Есть такие элементы, которые присутствуют лишь в двух множествах из трех, рассматриваемых нами:



б) Третий элемент присутствует в каждом из трех множеств:



Примеры: *in the Ukraine*

Ukrajnában

но: *на Украине*

в Венгрии

in Hungary

но: *Magyarországon*

на севере

északon

но: *in the North*

Примеры, взятые из других языков, доказывают, что в первой группе надо выделить конструкции, обозначающие географические названия, поскольку не во всех языках локативные конструкции от географических названий выступают в маркированной форме (ср. суахилийское: *Najifunza Tanzania* 'Я учусь в Танзании').

Далее мы рассмотрим с семантической точки зрения всех трех групп.

1. В первой группе остались такие конструкции, для которых обязательны оппозиции инессив (+in, –supra) и суперессив (–in, +supra):

a könyvben ≠ *a könyvön*

in the book ≠ *on the book*

в книге ≠ *на книге*

a dobozban ≠ *a dobozon*

in the box ≠ *on the box*

в коробке ≠ *на коробке*

Значит, к N_2 первой группы могут быть присоединены оба реляционных элемента, являющиеся, однако, оппозиционными друг другу. Далее мы можем установить, что

а) существительные, входящие в данную группу, имеют *предметное* значение, сами по себе они не обозначают места, то есть (место) как семантический признак не характерно ни для одного из них, зато для них характерен признак (X) (часть), который выступает иногда в значении *внутренности*, а иногда — в значении *поверхности* (верх, обратная сторона), и как таковой, делает однозначным значение реляционной морфемы. В некоторых языках этот элемент (X) появляется и в поверхностной структуре (например, в японском языке):

hako no naka ni —

в ящике

hako no ue ni —

на ящике

б) Присоединяющиеся к вышеуказанным существительным реляционные элементы вследствие наличия признака (X) обозначают конкретные пространственные отношения.

2. Конструкции второй и третьей группы рассмотрим вместе, поскольку «видимая оппозиция», возникающая между инессивными и суперессивными формами, не оправдана семантически:

.Budapesten
in Budapest
в Будапеште

keleten
на востоке
in the East

Все существительные, относящиеся сюда (названия учреждений, географические названия и т. д.) располагают семантическим признаком (места). Этот признак всегда ослабляет настоящее лексико-грамматическое значение присоединяющегося к существительному предлога или окончания и послелога, и часто служит для обозначения новых значений: венг. *konyhában* (часть квартиры), *konyhán* (место работы) и т. д. Значит, реляционные морфемы здесь лишь в общем служат для обозначения места (ср. *Győrött — Győrben, Pécssett — Pécsen* и т. д.), но лишь редко, да и тогда неопределенно обозначают внутреннее и внешние отношения. Выбор предлога, окончания в таких случаях определяет не пространственное отношение, а само существительное (иногда глагольное сказуемое предложения), или же узус, который требует сочинительной связи данного существительного и определенного реляционного элемента.

Урал → *на*
Urál → *-ban*
Карматы → *в*
Тибет → *на/в*
сеновал → *на*
сарай → *в*
сквер → *на/в*

London → *in*
Oxford → *at*
egyetem → *en*
university → *in/at*
gyár → *ban*
фабрика → *на*

К конструкциям, входящим в первую группу, кроме вопроса *где?* можно поставить и вопросы *в чём?*, *на чём?* (*in what?*, *on what?*; *miben?*, *min?*), в то время как в отношении существительных, входящих во вторую группу, это будет неправильно:

в коробке (где? = в чём?)
на фабрике (где? ≠ на чём?)

Подытоживая сказанное: среди локативных конструкций в глубинной структуре различаются два отличных друг от друга вида:

$NP_1 - Loc - X - NP_2$
 $NP_1 - Loc - NP_2$

В конструкциях первого типа выбор предлога или окончания определяется тем пространственным отношением, которое говорящий хочет обозначить в данном случае. В конструкциях второго типа локативная реляционная морфема не дает никакой конкретной информации о том пространственном отношении, которое возникает между NP_1 и NP_2 , она лишь в общем обозначает место NP_1 и ее выбор зависит от того существительного NP_2 , к которому она относится. Значит, можно считать, что значение предлога или окончания в одной из конструкций является самостоятельным, в другой же оно зависит от структуры.

Интересное замечание делает Р. Квирк¹ касательно значения препозиций *at*, *on* и *in*. По его мнению, данные предлоги можно отнести к трем типам: *at* к типу-измерению 0 (точка), *on* к типу-измерению 1/2 (линия или поверхность), и наконец, *in* к типу-измерению 2/3 (ограниченная площадь или же место внутри). Значение данных препозиций он представляет следующим образом:

	0 тип-измерение (точка)
	1/2 тип-измерение (линия, поверхность)
	2/3 тип-измерение (ограниченная площадь или место внутри)

Квирк приводит такие примеры:

0: *The manager stood at the door.*
 (Менеджер стоял у двери.)
 (A menedzser az ajtóban állt.)

1/2: *There was a new coat of paint on the door.*
 (На двери был новый слой краски.)
 (Az ajtón új festékréteg volt.)

2/3: *There was woodworm in the door.*
 (В двери был древесный жучок.)
 (Az ajtóban szú volt.)

Правило, выведенное Квирком, действительно лишь в том случае, если членом предложной конструкции является существительное с предметным значением. Между прочим, и «исключения» английского языка нельзя объяснить на основании правил, тем более нельзя объяснить с их помощью иностранные языковые эквиваленты приведенных конструкций:

<i>at the seaside, on the coast</i>	<i>на берегу</i>
<i>in the world, on (the) earth</i>	<i>на свете, в мире</i>
<i>There's nothing on earth like it.</i>	
<i>Hugde в мире нет ничего подобного.</i>	
<i>Sehol a világon nincs hozzá hasonló.</i>	
<i>There's nothing in the world he wouldn't do for her.</i>	
<i>Het ничего на свете, чего бы он для нее не сделал.</i>	
<i>He lives in a narrow world of his own.</i>	
<i>A maga szűk kis világában él.</i>	
<i>Он живет в своем маленьком мире.</i>	

Расхождения между британским и американским английским языком тоже ослабляют правило:

He's at school (брит.) = *He's in school* (американск.)

Квирк делает семантическое различие также и между конструкциями *on the field, in the field, on the island, in the island (in Long Island)* и др. Это проведение различия оправдано, ведь в большинстве иностранных языковых эквивалентов упомянутых конструкций мы встречаемся с отдельными лексическими элементами: *in the field* = на поле, *on the field* = на (спортивной) площадке и др.

Иштван Пете пишет в своей кандидатской диссертации следующее: «Одни лингвисты считают, что предлоги при выражении пространственных отношений не имеют самостоятельного значения (А. М. Бабкин. Предлоги как объект лексикографии. «Лексикографический сборник», Вып. 3, М., 1958, стр. 69), другие придерживаются того мнения, что предлоги сохраняют самостоятельное лексическое значение, так как смысл предложений может меняться в зависимости от лексического значения предлогов (М. Д. Лесник. Сильное управление глаголов с приставкой *в*, «Ученые записки ЛГУ» 4, № 322, 1969, Серия филологических наук, Вып. 68, стр. 48.). Языковые факты поддерживают правильность последнего мнения. Ср. *Кот залез в трубу/на трубу/под трубу.*»

Из наших наблюдений, естественно, следует, что мы не отдаем решительного предпочтения ни одному из двух крайних, исключаящих друг друга выводов, как это делает Иштван Пете. Если мы проводим семантическое различие между существительными, обозначающими предмет и место, то на основании двух несогласуемых мнений необходимо сделать третье заключение: в конструкциях, обозначающих конкретное пространственное отношение реляционные морфемы (предлоги, окончания и т. д.) имеют самостоятельное лексико-грамматическое значение, тогда как в конструкциях, обозначающих неконкретные, общие пространственные отношения, первоначальное значение этих же морфем ослабляется, иногда вообще теряется. Это явление характерно для всех известных нам языков и, кажется, его можно считать универсальным.

Литература

Крижкова Е. Адвербиальная детерминация со значением места и направления. ВЯ, 1962/2.

Пете И. Способы выражения пространственных отношений в русском языке в зеркале венгерского языка. Сегед, 1973.

Топоров В. Н. Локатив в славянских языках. Москва, 1961.

A mai magyar nyelv rendszere (Система современного венгерского языка.) I—II. Budapest, 1962.

Chafe, W. L.: Meaning and the Structure of Language, Chicago and London, 1971.

Dahl, Ö.: On the Semantics of Locational Expressions, *Scando-Slavica* XV. Copenhagen, 1969.

Quirk, R.: A Grammar of Contemporary English, London, 1972.

Vajda J.: A hely- és időhatározós szerkezetek. (Локативные и временные конструкции.)

Szerb-horvát—magyar kontrasztív nyelvtan. (Контрастивная грамматика сербохорватского и венгерского языков.) Újvidék, 1975.

К вопросу о возникновении «Иного сказания»

Э. ИГЛОИ

Среди русских историко-публицистических памятников Смутного времени и следующего за ним десятилетия мы находим и такой сложный памятник значительного объема, уже само название которого («Иное сказание») указывает на его полемический характер¹. Однако это название происходит не от неизвестного автора, а от первого издателя повествования, И. Д. Беляева. Предыстория этого «крещения» такова: в двух русских рукописных сборниках ХУШ века — в «Погодинском сборнике»² и в «Звягинском сборнике»³ после «Повести Авраамия Палицына» помещено и другое произведение, рассказывающее о Смуте, которое отделяется от «Сказания» следующими связующими строчками: «Той же первой истории последует вторым сказанием, иже в первой скрашено, zde же приполнено, и где в первой полно, zde же скратно писано. Инаго творения.»

Беляев создал из последних двух слов этого связующего текста название сказания, которое стало общепринятым.

«Иное сказание», подобно большинству памятников Смутного времени, представляет собой сложную компиляцию, но как таковая оно — мастерская работа, свидетельствующая о сознательном редактировании. Редактор и одновременно автор значительной части повествования органически вводит в ткань собственной тенденциозной хроники взятые из различных источников выписки, иногда в форме дословных заимствований, а иногда, переработав их соответственно агитационно-политическому намерению. Таким образом, политико-идеологическая концепция безупречно отработана, последовательна. Чрезвычайно гетерогенные с литературно-жанровой, стилистической точки зрения вставки выразительно отражают накал страстей автора-редактора, переливы его эмоций между крайностями, его фанатизм, сангвиническую пристраст-

¹ *Иное сказание*. Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. изд. 3-е, Л., 1825, стр. 1—144.

² И. Д. Беляев. Временник Имп. Московск. Общ. Истории и Древностей Российских. М., 1856, Материалы, стр. 19—80.

³ см. Рукописный сборник библ. АН СССР, 24—5—9.

ность. Эта широкая эмоциональная шкала приводит к многослойности стиля и с этой точки зрения «Сказание» заслуживает внимания — в первую очередь как памятник, отражающий сплавленные литературные традиции прошлого.

Здесь мы, однако, намереваемся исследовать обстоятельства возникновения памятника. В случае компилятивного труда выяснение происхождения его составных частей является предпосылкой литературного анализа. Определив этим более отдаленные задачи, мы хотели бы таким путем уточнить и дополнить существующие представления о возникновении и составе «Иного сказания».

Компилятивную сущность «Иного сказания» признал первый значительный исследователь Хронографа и литературы Смутного времени — А. Н. Попов. Попов считает ядром памятника хроникально-оценочную главу, повествующую о властителях престола — Борисе Годунове и Лжедмитрии I. Первоначальное название этой части — «Повесть 1606 года».

Написание её Попов относит к 1606 году, считая, что остальные части памятника написал и добавил к истории 1606 года другой автор. По мнению исследователя, это произошло несколькими годами позже, уже после вступления на трон Михаила Романова⁴.

Идя по следам Попова, С. Ф. Платонов однако считает состав памятника и обстоятельства его возникновения намного сложнее, чем это представляется Попову и в окончательном варианте текста выделяет следующие, происходящие от различных авторов и написанные в разное время слои:

1. Рассказ о Борисе Годунове и о Лжедмитрии I (это, собственно, «Повесть 1606 года»);

2. Рассказ о социально-народных движениях, развернувшихся в первый период царствования Василия Шуйского, в первую очередь о крестьянской войне под предводительством Болотникова;

3. Чудесное видение, написанное протопопом Терентием;

4. Выписки из текста т. н. 2-й редакции Хронографа (1617 г. — согласно классификации Попова): от взятия Василием Шуйским Тулы до вступления на трон Михаила Романова;

5. Летописные записи и сообщения о царствовании Михаила Федоровича и о вступлении на трон Алексея Михайловича⁵.

Утверждения Попова и Платонова о составе «Иного сказания» М. А. Яковлев позже воспринял критически⁶. Он считает натянутым и немотивированным рассмотрение и исследование «Иного сказания» как самостоятельного памятника (что делает Платонов) и в то же время называет безосновательным и взгляд Попова, который противопоставляет связывающую вступительную по-

⁴ А. Н. Попов. Обзор Хронографов русской редакции. вып. I, М., 1866, вып. II, М., 1869.

⁵ С. Ф. Платонов. Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII века. С.-Петербург, 1913, стр. 3.

⁶ М. А. Яковлев. «Иное сказание» (Повесть о крестьянском движении начала XVII века), Уч. Зап. Ленингр. гос. пед. ин-та имени Покровского, Ф-т яз. и лит-ы, вып. I, 1938, стр. 183—232.

вестовательную часть другим частям «Иного сказания», рассматривая их в то же время как целостное произведение. Ссылаясь на текстологические исследования, Яковлев считает «Иное сказание» до летописных записей о царствовании Михаила (согласно классификации Платонова 1—5 части) таким целостным, связывающим литературным (публицистическим) памятником, который был написан одним автором, но в разное время: время создания части «Сказания», в которой идет речь о событиях 1606 года и которая ставит в центре событий Лжедмитрия I, совпадает с действительным временем этих событий (1606 г.), и это дополняется через несколько лет продолжением, в котором очень тенденциозно оценивается царствование Шуйского и его борьба против Болотникова. Значит, Яковлев видит в «Ином сказании» компиляцию двух памятников: к собственно «Иному сказанию» (которое создавалось в течение продолжительного времени) добавлены летописные записи, повествующие о событиях 30—40-х годов XVII столетия.

Е. Н. Кушева, очень тщательно анализируя эту проблематику, несколько по-другому рассматривает анатомию «Иного сказания»⁷. В своих исследованиях она в сущности поддерживает Яковлева, доказывая с помощью текстологического анализа самостоятельность автора «Сказания», его изобретательность, большую практику в тенденциозном подборе и компилировании различных источников. В то же время она показывает — и именно это является существенным результатом её исследований — что первая часть «Иного сказания», т. н. «Повесть 1606 года», и сама по себе восходит к многим источникам, и представляет собой очень удачную компиляцию. Касательно литературы этого времени слово «компиляция» не имеет какого-либо осудительного значения, это был естественный и необходимый прием литературно-публицистической практики, «уровень» которого и вместе с тем одаренность писателя-компилятора определяло то, в какой мере автор умел использовать его в целях агитации и проведения определенной идеологической концепции, соединить составные элементы в целостное единство, происхождение которых компилятор (если только речь шла не о документах) отмечал в редчайшем случае. Повесть, рассказывающая о 1606 годе, имеет и довольно распространенный, известный в качестве отдельного рукописного памятника более короткий вариант, название которого — «Повесть, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов» (в дальнейшем — «Повесть, како восхити...»). В «Ином сказании» этот короткий вариант дополняется некоторыми отрывками заимствованной от Палицына легенды о царевице Димитрии, и далее другими сведениями, происходящими из неизвестного источника. Используя эти составные части, тщательно соединяя их (не просто способом присоединения друг к другу, а как бы разбивая их на предложения и потом излагая заново) создает писатель-компилятор панегирик Василию Шуйскому и обвинительное слово, бичующее противников боярского царя. Но действительно ли «Повесть 1606 года» является компиляцией? Не стоит ли рассматривать «Повесть, како восхити...» и «Легенду о царевице Димитрии» как позднее «иссеченный» и сформирован-

⁷ Е. Н. Кушева. Из истории и публицистики Смутного времени XVII века. «Повесть 1606 года». Уч. Зап. Сарат. Ун-та, т. V, Саратов, 1926, стр. 21—97.

шийся в самостоятельное произведение, получивший самостоятельную жизнь памятник? Ведь мы знаем не только о древнерусском компилировании, но также и о дроблении, «разбиении» произведений на составные части (а его «элементы» могли стать строительным материалом новой компиляции). Если бы мы могли ответить отрицательно на поставленный выше вопрос, это было бы доказательством полной самостоятельности автора «Иного сказания». Однако текстологические исследования приводят к противоположным заключениям. Мы повторили произведенной Кушевой сопоставление текстов и пришли к выводу, что ни одно предложение легенды о царевице, известной в самостоятельной форме, не встречается в неизменной форме ни в «Повести 1606 года», ни в «Повести, како восхити...». А это обстоятельство доказывает компиляционную сущность вступительной части «Иного сказания», «Повести 1606 года», поскольку абсолютно исключено, что автор «Повести, како восхити...» взял из «Повести 1606 года» именно те отрывки, предложения, эпизоды, которые отсутствуют в легенде о царевице, и наоборот.

Интересное и оправданное заключение Кушевой, раскрывающей взаимосвязь между «Иным сказанием» и одной из его частей — «Известом монаха Варлаама», делает историю возникновения «Иного сказания» еще более сложной. До Кушевой исследователи изучали лишь сохранившийся в «Ином сказании» текст «Известа монаха Варлаама» и считали его документом, раскрывающим авантюристскую сущность Лжедмитрия I и как таковой, не принимали во внимание при литературном анализе всего памятника. Кушева нашла самостоятельный, существующий независимо от «Иного сказания», более короткий вариант «Известа», касательно которого можно предположить, что он тождествен с оригинальным «Известом», то есть с тем, который был использован автором «Иного сказания». Однако в отличие от цитированных в неизменной форме документов, прокламаций Лжедмитрия I и Шуйского автор «Иного сказания» переработал «Извест», дополнил его новыми подробностями тенденциозно. Так, например, он говорит об обучении Гришки Отрепьева — в дальнейшем Лжедмитрия I — в Гоцее, равно как и о том, каким образом, при каких обстоятельствах превращается Гришка Отрепьев, бывший православный монах при дворе польского короля, в царевицу Димитрия. Автор-агитатор «Иного сказания» добавил к «Известу» также и отрывки из воззваний, прокламаций претендента на престол, с которыми тот обращался к русскому народу. Этих оригинальных документов, точнее текстов, представляющих отрывки из них, Варлаам не мог знать ни в коем случае, поскольку во время торжественного вступления Лжедмитрия I в Москву и его коронации он был в плену у поляков.

Автора второй части «Иного сказания», панегирика, посвященного царствованию Шуйского, Кушева, как и Яковлев, отождествляет с автором «Повести 1606 года» (то есть считает «Иное сказание» произведением одного автора). Однако если Яковлев не отделяет друг от друга время возникновения двух центральных частей памятника, а считает их «продолжающимся» произведением, по мнению Кушевой это продолжение могло быть написано лишь после 1620 года, после Смуты, уже в годы «тишины», и автор был знаком с «Повестью Авраама Палицына». Обоснование этого: именно мнение Авраама Палицына

о Смуте, о её причинах, об исторической роли Смутного времени и прежде всего его мнение о Шуйском вдохновило автора «Иного сказания» на написание «защитительного произведения», панегирика, пронизанного ретроградным историческим подходом, оправдывающего боярскую партию, представляющего Шуйского святым, беспорочным и в его падении. Это предположение делает вероятным не только то, что «Иное сказание» в рукописном сборнике присоединяется уже цитированным связывающим текстом к «Повести» келара. Это может быть также результатом копирования, что в дальнейших копиях дало почти «канонический» текст. Здесь более важно то, что каждая строчка «Иного сказания» полемически заострена, запальчиво воинственна, или же ладанно хвалебна. И это полемизирование не бесцельно, но оно как раз говорит об отрицательном взгляде и оценке Авраама Палицына по отношению к концепции Смуты.

Автор «Иного сказания» бесконечно последователен в своей ослепленности Шуйским, в страстной защите боярских интересов. В своих суждениях, какими бы крайними они не были, он верен себе до конца. В «Ином сказании» отсутствует большое достижение литературы о Смуте — открытие характера, сложная оценка исторической личности, осознание её противоречивых свойств, действий. Автор остается верен приемам русского средневекового летописного и агиографического изображения человека: последний у него всегда или святой, или сатана. Именно поэтому Кушева ломает голову над некоторыми частями полного текста «Иного сказания», которые совпадают с соответствующими местами текста Хронографа второй редакции (1617 г.). Кушева говорит о компилировании и в этом случае, и она права. Но, вероятно, едва ли можно согласиться с тем, что автор «Иного сказания» заимствовал эти выписки и впледел их — с непохожей на него неловкостью и непоследовательностью — в «Сказание». Основанием для сомнения в этом служит то, что если для автора «Иного сказания» Шуйский — воплощенное совершенство, настоящий святой, то автор главы Хронографа, повествующей о Смуте (вероятно, это сочинитель по имени Терентий, который состоял на службе у Романовых и поэтому не мог симпатизировать Шуйскому) высказывает о боярском царе сложное, критическое, хотя и сочувственное суждение и, рисуя портрет царя, не использует ярких красок. Автор «Иного сказания», наиболее умелый компилятор Смутного времени, едва ли мог быть таким непоследовательным. На основании анализа полного текста «Иного сказания» (то есть текста, содержащего летописные записи) можно предположить, что собственно связанное, написанное одним автором «Иное сказание» как агитационное произведение и воспоминание, полемизирующее с Палицыным, охватывает события до тульского периода крестьянской войны под предводительством Болотникова, то есть оно показало Шуйского на вершине его царствования и власти. Части памятника, повествующие о падении царя, о причинах этого, были взяты из Хронографа 1617 года редактором-переписчиком уже позже, во время царствования Алексея Михайловича.

Другим путем идет А. С. Орлов, вскрывая состав «Иного сказания». Он выделяет из массы материала документационного характера части памятника, имеющие литературную ценность, и изучает только их. Одновременно он утверждает касательно всего произведения, что «Иное сказание» (его полный

вариант) представляет собой работу нескольких авторов, постепенно расширяющуюся, очень сложную по составу компиляцию.⁸ Однако утверждение Орлова о летописном характере построения и состава «Иного сказания» не может быть нами принято по двум причинам. Во-первых, «Сказание» не дает возможности для отмежевания художественного и научного (в данном случае — исторического или же агитационного) познания. «Литературное» и «внелитературное» здесь, как в большинстве древних русских литературно-рукописных памятников, переплетается и сливается. Игнорирование отдельных частей в ходе литературно-стилистического анализа не мотивировано. Во-вторых: абсолютно ясно, что с точки зрения критики исторических источников раздробленные фрагменты, присоединенные в форме летописных записей о 30—40 годах XVII ст., как более позднее добавление, надо отделить от связной, логически более последовательной, композиционно продуманной, целостной повествовательно-оценочно-осудительной части «Иного сказания».

Наконец, мы должны указать также вслед за Л. В. Черепниным и на взаимосвязь между возникновением «Иного сказания» и официальной концепции Смуты Романовых⁹.

Взгляд Романовых — считающийся в 20—30-е годы XVII ст. официальным историческим взглядом — наиболее четко выражается в «Новом летописце», написанном в 1630 году. «Новый летописец» представляет собой апологию царского самодержавия, исходящую из патриаршего двора, который считает возведение на престол царя Михаила, происшедшее по всенародной воле путем сословного избрания, проявлением божьей воли. Исследуя обстоятельства возникновения «Нового летописца», Черепнин указывает на то, что концепция Смуты Романовых сформировалась не сразу, а в результате долгих и острых споров. Политические принципы, изложенные в «Новом летописце» в уже выкристаллизированной форме, оценка прошлого встречаются впервые неполно, в виде «идеологических фрагментов» в официальном документе, освещающем избрание Михаила царем, в «Утвержденной грамоте». В дальнейшем «Утвержденная грамота» станет официальным источником полуофициальных записей, а также сочинений, посвященных Смуте. Из памятников, написанных во время царя Михаила и рассказывающих о Смуте, кроме «Утвержденной грамоты» лишь одно сочинение, «Рукопись патриарха Филарета» можно рассматривать как «царский документ», содержащий официальную концепцию власти царского двора, и внутри этого — официальную концепцию Смуты. «Рукопись патриарха» является сокращенным вариантом «Летописца Катырева-Ростовского» и, согласно Платонову, автор этого памятника — отец царя, патриарх Филарет. Однако это предположение не доказано и не точно уже потому, что патриаршеская рукопись отличается от «Летописца Катырева-Ростовского» именно в оценке исторической роли и изображении личности

⁸ А. С. Орлов. Повесть 1606 года о восхождении российского престола Борисовым Годуновым и Лжедмитрием и о воцарении Василия Шуйского. Изв. АН СССР, 1946, т. V. вып. I. стр. 27.

⁹ Л. В. Черепнин. «Смута и историография XVII века». *Исторические записки*, № 14, 1945, стр. 97—103.

государственного деятеля. В то время как Катырьев-Ростовский осуждающе отзываясь о боярском царе и его восхождение на престол объясняет обычным дворцовым переворотом, путчем, считает манипуляцией одной узкой боярской клики, в патриаршей рукописи Шуйский превозносится и изображается мучеником православия. Хотя некритическое, выпященное восхваление Шуйского, соперника Романовых ни в коем случае не в интересах новой династии, и главной опоры этой династии — антибоярского служилого дворянства. Поэтому неправдоподобно и противоречит всякой логике то предположение, что одическое восхваление Шуйского происходит именно от патриарха Филарета или же от лица, писавшего от имени патриарха. В качестве аргумента против авторства Филарета можно упомянуть и о том, что патриаршая рукопись — один из памятников с наиболее несчастливой судьбой. Если бы Филарет в самом деле был бы её автором, то патриарх и династия Романовых — сложившаяся русская теократия — позаботились бы о популяризации, о сохранении для потомков сочинения, написанного главой церкви, которого можно считать национальным героем и основателем династии. Очевидно, мы имеем дело с злоупотреблением «именем» патриарха, его авторитетом, и в жестокие времена политико-идеологической борьбы за власть такой ущерб, нанесенный «авторскому этикету», рассматривался лишь как «боевой маневр». Значит, можно считать мотивированным тот вывод Черепнина, что «Новый летописец» представляет собой лишь ошибочный, категорически отвергнутый Романовыми и в первую очередь именно Филаретом, первоначальный вариант, которого и следа нельзя найти (как мы убедились в этом и сами) в окончательном тексте.

Согласно Черепнину, «Иное сказание» тоже представляет собой подобную патриаршей рукописи, внушенную Романовым концепцию Смуты. Однако в этом случае речь может идти лишь о том, что боярство пробует встать на ноги, хочет оправдать Шуйского, но не из благоговения перед бывшим царем, а чтобы боярство получило обратно потерянные еще при Иване IV привилегии и предложило свои услуги новой династии. Нам известно, что хотя Романовы пришли к власти, опираясь прежде всего на служилое дворянство, они, наученные Смутой, стремились к прекращению или хотя бы к уменьшению распрей внутри господствующего класса. И к этому принуждал их в первую очередь страх повторения крестьянской войны, то есть признание общности интересов феодального класса и церкви. В окружении первого царя Романова — как об этом свидетельствуют многочисленные исторические первоисточники, действительно были представители боярской партии, которые попытались внушить Романовым свою оценку Смуты, где Шуйскому отводилась роль блаженного мученика. Эти попытки, как нам известно, остались безрезультатными: Романовы избрали умеренный средний путь, по крайней мере в первые два десятилетия после Смуты.

Кто бы ни был автором «Иного сказания», он, без сомнения, ослепленный, но в литературе очень искушенный, умело владеющий пером агитатор-публицист, фанатик вроде Аввакума, который, и потерпев поражение, не отступает от своей мнимой правоты. Конечно, он не Аввакум, который согласует ретроградные взгляды с протестом против социальной несправедливости, и в защите свободы личности находит обновляющие литературу форму и стиль. Автор

«Иного сказания» консервативен, его произведение — анахронично, стиль же — фокус сформировавшихся в литературе XV—XVI ст. стереотипных шаблонных метафор, выразительных средств, то есть своего рода литературный «резерват».

«Иное сказание» в своем окончательном виде (то есть в форме связного повествования без летописных записей) было последней попыткой боярской партии выдвинуть свою оценку Смуты в качестве официальной концепции. Попыткой, но неудачной. Как таковая, она действительно была связана с устремлениями Романовых, формирующих концепцию Смуты, но цели своей не достигла. «Иное сказание» — не полуофициальный памятник времени Михаила Романова, а более поздний, анахронический плод боярской публицистики, и как таковой, он верно отражает ретроградные боярские настроения, вопреки намерению автора — саморазоблачает сожаление боярства о Шуйском, а вернее — о воплощавшемся в нем господстве бояр. Волей неволей этот памятник стал таким образом лебединой песней русского боярства, которая, какой громкой она не была бы, все же осталась без отклика в изменившиеся времена, в переходной период «тишины». Когда же снова собрались грозные тучи — приблизительно в середине столетия — тогда происходят другие общественно-социальные столкновения (раскол), в другой форме, и таким образом, «Иное сказание» полностью потеряло агитационно-публицистическое острие и достоверность.

**Изображение процесса поэтического творчества в рамках видения
(Видение — как жанр романтического вдохновения)**

Ч. ШЕБЕШТЕН

Цель настоящей работы — показать на примере этого стихотворения — как представляет Тютчев процесс, приводящий к созданию художественного произведения; тот момент творчества, который считается нами вдохновением. Вторая наша задача связана с названием этого стихотворения. Видение — один из излюбленных и широкораспространённых лирических жанров. Стоит вопрос: в таком случае служит ли название обозначению жанра?

Сначала рассмотрим некоторые филологические данные, связанные с возникновением этого произведения. Их не так уж много. Этот факт вообще характерен для всего творчества Тютчева: он не считал важным ни время создания своих произведений, ни мест, где они были созданы. Единственное, что удаётся проследить это то, что «Видение» очевидно написано около 1829 г., и по всей вероятности в Германии.

Значит, это произведение относится к написанному в молодые годы. Однако это не так важно. Известно, что поэт к этому времени стал уже зрелым мастером, который вырастал в всё более крупного художника, обогащая свою поэзию оттенками, возвращением к старым мыслям во всё более красочных картинах и их углублением. Одним из ранних примеров такого развития мыслей и форм в его лирике служит анализируемое здесь короткое восьмистишие. Первый вопрос, который возникает у читателя в связи с этим стихотворением: почему оно названо именно «Видением»? Вопрос не случаен: ведь видение — характерный лирический жанр романтизма.

Трудно отказаться от желания подчеркнуть идеальную взаимосвязь между названием и самим стихотворением, оба они ни в одном произведении не могут быть разъединены. Самая элементарная связь между ними может быть найдена уже в том, что даже при первом прочтении это вызывает любопытство. И это не случайно, и название и само стихотворение содержат в себе какое-то предчувствие. Это веющая от видения тайна. Надо заметить, что здесь мы встречаемся не с взятым в обычном понимании, полным галлюцинацией, видением. Несмотря на то, что упомянутый тип видений был очень популярен в экстатических, любящих романтические крайности кругах (см. Байрон), у Тютчева мы находим более спокойный тип видения. Его скорее всего характеризует фантазия, опирающаяся в основном на элементы реальности. Домини-

рующую роль получает в нём насыщенность мысли, которой он картины реальности преобразовывает в пёструю смесь, кажущуюся хаосом, но которая опирается на твёрдый логический фундамент. Это ведёт к тому, что тютчевское видение носит определённое спокойствие, мало того, даже некоторую суровость.

Что можно назвать несомненно именно тютчевским с точки зрения содержания? Мысли, появляющиеся в его коротких и длинных стихотворениях, связаны как-будто тесным обручем: движутся в небольшом кругу. Они служат изображению его личных сомнений, переживаний, дум. В качестве примера можно привести стихотворение, начинающееся словами: «Слёзы людские, о слёзы людские...», которое поведствует о социальном неравенстве, о человеческой нужде и сочувствует человеку, но рождено не под влиянием, видением объективных социальных отношений. Наоборот: навевающий боль, холодный, унылый осенний дождь внушает Тютчеву мысль о том, что льющийся снаружи дождевый поток также неисякаем, как и слёзы страдающих людей. И это двойное видение служит выражению грустного настроения поэта. Итак, релевантна сама личность Тютчева и только через это проявляется, как второстепенная тема, мысль, связанная с человечеством.

Такие названия как «Успокоение», «Вечернее успокоение», «Лебедь», уже сами в себе несут возможность вариаций этого круга мыслей, ориентации на психику.

Стихотворение «Лебедь» своим названием не отражает тютчевской тематики, тогда как название и само стихотворение *первичные аллегории (индексы) западно-европейской романтики*. Хорошо известны, например, в стихотворениях Шиллера адекватные этому символу выражения. Сутью в них всегда является показ схватки между лебедем и орлом, что может служить примером общественной борьбы, примером столкновения личности и общества и их результатом.

Это символы древней или европейской культуры. Происхождение многих из них неизвестно, некоторые получили символическое значение в связи с их прелестью, с законченностью форм, грацией, бесконечной нежностью. Так например, голубь превратился из-за своей слабости, незащищённости в символ желания мира и в символ мира. Некоторые же стали выразителями нескольких, часто противоположных один другому стремлений, как например, орёл, который служит олицетворением насилия в западных художественных произведениях и носителем свободы и молодой силы у восточно-европейских народов, в первую очередь в фольклоре.

Итак в романтических стихотворениях главным является то, что основа связи между образом и содержанием всегда базируется на объективно существующем качественном сходстве. (Нам кажется достаточно адекватным тот факт, что — вне зависимости от любых взятых — из схватки двух птиц, сильнейший, т. е. орёл, выйдет победителем.)

Образ становится типично тютчевским благодаря тому, что — на уровне изображения — побеждает не орёл, а лебедь. Из этого вытекает, что лебедь становится символом насыщенности мысли, основывающейся на наглядности и реальности, т. е. не только по содержанию, но и по форме поднимается до более высоких сфер: в иерархии символов из простого индекса вырастает в символ.

Отсюда напрашивается вывод: все названия данные Тютчевым его стихотворениям, в том числе и «Видение», благодаря насыщенности настроением, семантической содержательности, семантическому качеству, содержат — на уровне символов — одну из его основных мыслей. Для начала при анализе стихотворения «Видение» рассмотрим две последние строчки первой строфы. Уже здесь нас охватывает имплицированное в названии предчувствие:

Живая колесница мироздания
Открыто катится в святилище небес¹.

Эта картина по содержанию связана с картиной мира эпохи. Перед нами модель воображаемого мира с точки зрения механического материализма. Именно этим механическим образом воззрения можно объяснить, что у Тютчева ни здесь, ни в других произведениях мы не встречаемся с пропорциями, характерными для романтизма.

Лебедь

Пускай орёл за облаками
Встречает молнии полёт
И неподвижными очами
В себя впивает солнца свет.

Но нет завиднее удела,
О лебедь чистый, твоего —
И чистый, как ты сам, одело
Тебя стихией Божество.

Она, между двойною бездной,
Лелеет свой всезрящий сон —
И полной славой тверди звёздной
Ты отовсюду окружён. (т. 2, стр. 10—11.)

В романтизме речь идёт не столько о соразмерностях, сколько о несоразмерностях в отношениях между человеком и окружающим его миром. Всё, начиная с явлений природы и кончая человеческими отношениями, имеет гигантские размеры, гигантские в том смысле, что своей величиной они гнетут человека и тем самым входят с ними не в дружеские, близкие, а в отталкивающие отношения. У Тютчева как раз наоборот: хотя механическое изображение делает мир бесконечным своим вечным движением во времени, это не означает превышения размеров. Мир с его величиной не становится гнетущим, остаётся близким человеку.

¹ Русская поэзия XIX века. т. 2, Москва, Изд-во «Художественная литература», 1974, стр. 7.

Можно предположить, что помимо идейного содержания эти две строчки заключают в себе ещё один образный слой, в котором речь идёт о человеке, о созидательной личности. Состояние покоя поэтической души, имеющее характер наблюдения, можно сравнить со спокойным движением колеса. С другой стороны и душа поэта только в ночи получает свободный полёт для творчества. Картина видения, если не принимать во внимание её визуальную основу, как таковая может получить на одну ступень более абстрактное духовное содержание. Связь визуального и духовного усиливается тем, что они взаимно излучают друг в друга настроение.

Принимая всё это во внимание, можно считать, что следующие три слова составляют опору этих строчек: *живая, свободно, святилище*. Все три слова связаны со свободой творчества. Слово *живая* конкретизирует восприимчивую ко всему живость поэтической души. Это обеспечивает, мало того обезопасивает *свободно*, которое служит тому, чтобы сделать это действительным. Однако, эти два слова с точки зрения насыщенности настроением довольно нейтральны, ни то, ни другое не несёт позитивного или негативного заряда. Они остаются в сфере разума и это причина того, что они не могут стать ключом этих двух строчек. Главная роль принадлежит слову *святилище*, которое за столетия своего существования наполнилось высоким настроением и благодаря своей культурно-литургической функции и по смыслу относится к словам более высокого стиля. Конечно, передаваемые этими словами образы, в стихотворении также как и комплексы значений значимы не своей сильной конкретностью или отвлечённостью, а их самую себя обозначающей внушаемой силой.

Есть некий час в ночи всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес. . . (7)

Здесь мы видим время и свершающееся в нём развитие состояния. Это спокойное время молчания и чудес.

Но обстоятельства времени и показывающие состояние мира эпитеты имеют неодинаковую значимость, у них имеется своя иерархия, построенная таким образом, что сужая отношение время-состояние, поэт приходит к изображению отношения двигающегося в величественном спокойствии колеса и души. Обстоятельства несут в себе картину мирового фона. Характерные черты их однако заключаются в том, что этот мировой фон присутствует только с точки зрения развития, релевантный элемент направлен вперёд. Каждое обстоятельство направлено в сторону одного момента, в сторону рождающейся поэтичности (поэтического переживания).

Переход к связи, обозначающей более узкое понятие времени, происходит внутри связи, обозначающей более широкое понятие времени (в ночи). Не каждый момент ночи подходит для самозабвенного творчества, а только одно единственное определённое время, которое характеризуется глубоким молчанием, т. е. полное отчуждение поэтической души от внешнего мира и углубление в свои мысли. Это одиночество (отчуждение) подчёркивается ещё тем, что в эпитете *оный* заключена ссылка на уже однажды имплицированный, более

узкий момент времени, а также тем, что поэт создаёт картину момента, полного творческих видений, выделяя слова *явлений и чудес*.

Два последних слова прямое образное следствие изображения молчания. Это говорит о том, что Тютчев ценит интуитивное мышление. Простой психологический закон распределения внимания заключает в себе *аристократизм* Тютчева и одновременно *аристократизм* романтического метода и *схемы*, который выражается в сосредоточении в своём «я» и высокомерном презрении к миру и в отграничении себя от него.

Рассмотренная выше синтетическая связь между временем и состоянием носит абсолютный характер. В первую очередь он схватывает процесс. Однако диалектика абсолютности и конкретности ясно чувствуется в том, как мы доходим до того момента, когда наступает чудесный миг, поднимающий поэта в эфир.

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу.

Приход этого момента выделен двумя словами: одно обстоятельство времени *тогда*, второе глагол *густеет*. Это наречие не выражает конкретного времени, взятого в обычном смысле. Тем не менее *тогда* своей неопределённостью указывает на определённый момент, который настаёт со всей определённой конкретностью.

Эту роль тогда подчёркивает стоящий рядом с ним глагол *густеет*. Однако выраженное этим глаголом понятие, применённое к *ночи* функционирует уже не только как точное определение времени, но и выражает и направляет рост внутреннего напряжения в поэте, сосредоточивающемся на творческом процессе.

Это совершающееся в душе поэта возбуждение переживаний является загадкой. Рационально и сам творец не может его схватить, в нём живёт только предчувствие: *густеет ночь, как хаос на водах*. Нельзя определить однозначно в каком значении употребляет здесь поэт слово *хаос*, и почему именно над водой начинает клубиться.

Единственное, что не вызывает сомнения: хаос для Тютчева не представляющий нам дисгармонией беспорядок, а напротив, показатель мирового порядка. Точного значения, таким образом, мы не можем определить и вынуждены обращаться к догадкам. И эта игра в догадки будет и в дальнейшем.

Наступление творческого момента психологически реализуется ростом напряжения: «Беспамятство, как Атлас, давит сушу.» Контраст между понятиями *беспамятство* и *суша* вырастает до символического размера. Дело в том, что здесь *суша* не обозначает «сухая земля», а означает обыденность. В этой двойственной реляции возникает желание освободиться, отстраниться от мирских забот. С другой стороны, объективно сложившееся различие этих понятий выражается в том, что с его помощью беспаятство он ставит выше земной обыденности: возросшая душа поэта таким же образом давит на существование, как Атлас.

Состояние экстаза не только возвышенно, но и имеет громадную стихийную силу, которая несёт в себе возможность самовыражения для художника.

Соответственно этому творчество для нас является непонятным шаманской силы состоянием.

Две последние строчки стихотворения полны видений, то угнетающих, то устрашающих картин романтического творческого состояния.

Лишь музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.

Сознание своей избранности и настроение избранности сочетается здесь с приподнятостью романтического масштаба. Эта избранность имеет два источника как с точки зрения Тютчева, так и с точки зрения романтизма. Один из них — представление о типах поэтов, созданное поэтикой романтизма, другое — это одновременно и его предистория: библейская традиция средневековья, христианское учение о предопределённости, которое отлично согласуется с подражающей средневековью романтикой.

Ближе всего Тютчев стоит к типу поэтов-избранников. Пророческая личность, но не в общественном, агитационном, бунтующем, политическом понятии.

Пророческая сущность Тютчева в данном случае обозначает только его посвящённость. Это и является последней точкой в стихотворении, это выражают два ключевых слова последней строчки: *в пророческих, боги*.

Линия «содержание-образ» непрерывна в своём движении вверх. Пропорциональное соединение отдельных образов является следствием их ритмической последовательности и в синтезе с линией содержания сочетания образов движутся от нейтральных до величественных образов, насыщенных сильным настроением, движутся от более узких к более широким. Основой всего является лирическая связь линий содержания и образов, которая находит своё отражение в наслоении друг на друга отдельных идей и адекватных образов.

Этот полёт воображения виден не только в этом, но и в том, как формируется реляция образа и содержания поэтического субъекта и внешнего мира.

Внимание поэта в момент творчества от явлений мирового порядка, путём отключения от них переходит исключительно на самого себя. Несущие этот внутренний процесс формы, в рамках видения, идя от часто неуловимых, туманных образов достигают понятных, пластических, осязаемых образных элементов.

Нужно отметить одну особенную, важную, диалектическую черту этого произведения. К нему нельзя строго применить категорию романтизма. Содержание его в полной мере романтично, речь идёт о неуловимых, мало того иррациональных вещах, но в этих образах нет ничего от лихорадочности, возбуждённой чувствительности, размытой, дикой фантазии романтических видений. Процесс романтического творчества Тютчев раскрывает отнюдь не в адекватных этому образах, его образы, только в некоторых местах проникнуты неуловимостью. В целом *содержание*—*холодное, симметрическое, аллегорическое, оно заключено в большинстве своём в классицистические, нежели в романтические формы*.

В заключение вернёмся к обобщению круга вопросов, поставленных целью нашей работы.

С точки зрения романтической поэтики творческий процесс — особенный процесс, деятельность связанная с личностью. Для Тютчева творчество самоценно, т. е. важен *факт, что он способен создать какое-то художественное произведение.*

Всё это Тютчев даёт нам понять в одном стихотворении, относящемся к жанру видений. В рамках данного видения он частично придерживается действительности, это происходит таким образом, что он с помощью панорамы, разнообразных и богатых образов зримым показом их, раскрывает перед нами окно, через которое мы ощущаем процесс художественного творчества, полный мучений, но и способный творить чудеса.

К истории текста «Египетских ночей» А. С. Пушкина

Э. ЧИРПАК—РОЗДИНА

Незаконченному произведению Пушкина «Египетские ночи» посвящено много исследовательских работ, но не всё ещё выяснено, тем более, что многие критики высказывают совершенно разные мнения.

Противоречивость суждений о «Египетских ночах» вытекает, во-первых, из сложности самого произведения, во-вторых, из различия в мировоззрении критиков, писавших о нём, в-третьих, незаконченность произведения давала простор для всяких домыслов.

Точка зрения В. Белинского оказалась наиболее долговечной. Он определил основные достоинства повести. В «Египетских ночах» отражены: характер Чарского «русского поэта и светского человека, который знает цену таланту и искусству и со всем тем стыдится ремесла своего»; характер импровизатора, «страстного, вдохновенного жреца искусства, униженного, низкопоклонного итальянца, жадного к прибытку нищего; характер большого света, его странные отношения к искусству»¹. Очень многие последующие критики примкнули именно к мнению В. Белинского (см. статьи В. Зотова², В. Острогорского³ и др.).

Но не только критики обращались к этому произведению. Большое впечатление эта повесть произвела на таких больших писателей, как Достоевский⁴ и Л. Толстой⁵. Первому она дала повод для сравнения характера Клеопатры с образом паука, проходящего через многие произведения Достоевского⁶, второму же подсказала сюжет большого романа из светской жизни («Анну Каренину»).

¹ В. Г. Белинский. Сочинения А. Пушкина. Л., 1937, стр. 525.

² В. Зотов. Полтава и эпические произведения Пушкина. «Северное сияние», СПб, 1862, т. I, столб. 653—666.

³ В. Острогорский. Очерки Пушкинской Руси. СПб, 1880, стр. 50—51, 53.

⁴ Ф. М. Достоевский. Ответ «Русскому вестнику», «Время», 1861, май, отд. «Смесь», стр. 31.

⁵ Л. Н. Толстой. О литературе. М., 1955, стр. 143.

⁶ В. Л. Комарович. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. — Пушкин и его современники. Л., АН СССР, 1927.

Виднейшие литературные критики П. Анненков⁷, Ап. Григорьев⁸, писатели В. Брюсов⁹ В. Маяковский¹⁰, М. Горький¹¹ писали о «Египетских ночах».

Таким образом, мы видим, что это произведение Пушкина, несмотря на свою незаконченность, вызвало большой интерес как в XIX, так и в XX веке. Оно сыграло значительную роль не только в развитии творческого пути Пушкина, но и русской литературы вообще.

Этим и вызван наш интерес к истории текста этого произведения.

Впервые Пушкин обращается к образу египетской царицы в стихотворении «Клеопатра» в 1824 году. Замысел стихотворения возникает у поэта в связи с чтением римского историка Аврелия Виктора. Рабочая тетрадь¹² даёт на это прямое указание: рукою Пушкина сверху слева написано *Aurelius Victor*. Пушкин создает законченное стихотворение, которое вполне укладывается в рамки романтической художественной манеры южного периода. В центре стихотворения — романтический образ властной и гордой царицы Египта, выделяющийся из окружающей ее толпы, т. е. исключительный герой в исключительных обстоятельствах.

I редакция «Клеопатры» 1824 года

Все художественные средства этого стихотворения направлены на раскрытие характера героини. Автор противопоставляет сильный и властный характер египетской царицы окружающей толпе:

«Она рекла. Толпа в молчанье,
И всех в волнении сердца.
Но Клеопатра в ожиданье
С холодной дерзостью лица...
... Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир,
Все Клеопатру славя хором,
В ней признавая свой кумир,
Шумя, текли к ее престолу»¹³ (Курсив наш — Э. Ч.)

⁷ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для биографии. СПб, изд. товарищества «Общественная польза», 1873.

⁸ А. Григорьев. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Сочинения Аполона Григорьева. т. I, СПб, изд. Н. Н. Страхова, 1876.

⁹ В. Я. Брюсов. Мой Пушкин ст. «Египетские ночи». М.—Л., ГИЗ, 1929.

¹⁰ В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. М., Госиздат, XI, 1955, т. I.

¹¹ М. Горький. Собр. соч. М., Госиздат, 1954, т. 29, стр. 380.

¹² А. С. Пушкин. Рабочая тетрадь. Л. Б. 2370, 22, об — 23 об.

¹³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. изд. АН СССР, 1949 г. т. 3, ч. 2, стр. 686.

Пушкина привлекли именно яркость образа Клеопатры, восходящего по своей силе к «мировым образам» и острый, напряженный психологический конфликт. Слова Клеопатры «Могу равенство меж вас и мной восстановить» — настораживают. Что таится за этими словами? Смысл речи Клеопатры поистине ужасен — за ночь любви царицы избравший ее платит жизнь. Но ощущения ужаса нет. Пушкин передает условие, как торжественно — величественное проявление неземной гордости Клеопатры. В черновом автографе эта мысль сопровождается словами:

«Нет, ум наемницы презренной
Столь чудной мысли не родит».

В Клеопатре достаточно силы и твердости, чтобы не отступить от своего решения. Это ясно чувствуется в ее «холодной дерзости лица». О том, что поэт любит свою героиню, свидетельствует язык и стиль стихотворения. Обилие старославянизмов, эпитеты, торжественные глаголы и существительные: взор, кумир, дивною главой, рекла, вещает, гордый глас, гордый взор.

После приятия троими из толпы ее вызова, Клеопатра произносит длинный торжественный монолог. В монологе поэт отступает от пятистопного ямба, которым писал стихотворение до сих пор и переходит к торжественному александрийскому стиху. Надо было подчеркнуть торжественную клятву всемогущей царицы:

... И снова *гордый глас* возвысила царица:
«Забыты мною днесь венец и багряница!
Простой наемницей на ложе восхожу...»¹⁴

Старославянизмы: днесь, багряница, обет, властителей (в черновом автографе — во храмину) создают приподнятый тон речи Клеопатры, подчеркивают важность и значительность ее слов. Характер Клеопатры сложен. Она умеет не только властвовать, но и подчиняться. Понимая силу любви и бесстрашие смельчаков, она обещает им:

«... Властителей моих последние желанья
И дивной негою, и тайнами лобзанья,
Всей чашею любви послушно упою...»

Они достойны этого, так как ради ее кратковременной любви пошли на смерть. Поэт описывает троих, принявших вызов царицы.

«... И первый Аргилай, клевет Помпея смелый,
Изрубленный в боях, в походах поседелый.
Презренья хладного не снес он от жены...»¹⁵ (Курсив наш)

¹⁴ Там же, стр. 687.

¹⁵ Там же, стр. 685.

Аргилай принял вызов только из гордости.

«...Критон за ним, Критон, *изнеженный мудрец,*
Воспитанный под небом Арголиды,
От самых первых дней *поклонник и певец*
И пламенных пиров и пламенной Киприды...» (Курсив наш)

Критон пошел на смерть ради наслаждения, которому была посвящена вся его жизнь и выразил этим лишь свою сущность.

«...Последний имени векам не передал...
...*Огонь любви в очах его пылал*
Во всех чертах *любовь изображалась...*» (Курсив наш)

В черновом автографе сохранились строчки, передающие несколько иной смысл:

«Во всех чертах его изображалась *Душа*»¹⁶ (Курсив наш).

Любовь приравняется к душе, к наивысшему ее отражению. Юноша пошел на смерть из-за любви к Клеопатре. Она поняла это, и «долго молча им царица любовалась.»

Но нельзя согласиться с мнением Б. Томашевского¹⁷ в том, что основную мысль стихотворения он видит в последней строфе произведения. «Клеопатра едва ли не побеждена любовью юноши» — пишет исследователь. Действительно, симпатия автора к юноше настолько сильна, что он и царицу заставляет любоваться им. Вероятнее всего, здесь начинает звучать мотив осуждения Клеопатры, противопоставления ей чистого и искреннего чувства юноши.

В центре произведения — образ Клеопатры. Бытовых деталей нет, да они и не нужны. Клеопатра — вечный психологический тип, существующий вне пространства и вне среды. Главное — изображение ее характера, т. е. субъективного, а вне ее существующее не интересует автора, оно дано лишь для разнообразия ее образа.

Черновые тетради поэта отразили сложную работу поэта над стихотворением. Оно распадается на ряд отрывков. Видно, что Пушкин работал над ним долго и старательно. Многие поэты не удовлетворяло: почти все черновые наброски зачеркнуты, хотя многие зачеркнутые строчки и выражения вошли впоследствии в беловой текст. Интересно отметить, что характеры троих, принявших вызов, разрабатывались отдельно и клятва Клеопатры также. Видно, что Пушкин воспринимает характеры троих смельчаков, как противоположные друг другу.

¹⁶ Там же, т. 3, ч. I, стр. 130.

¹⁷ Б. В. Томашевский. Текст стихотворения Пушкина «Клеопатра», Ученые Записки ЛГУ, Филологическая серия, № 200, вып. 25, 1955, стр. 216—227.

Беловой автограф стихотворения 1824 года нельзя назвать по-настоящему обработанным, законченным произведением, готовым к печатанию. На второй странице много исправлений. Начиная со слов: «Она рекла... и кончая словами:... их зовут» все зачеркнуто. В нескольких местах Пушкин ставит знак +, что означает обычно желание поэта переработать и дополнить указанные места.

Клятва Клеопатры должна была, вероятно, быть в самом конце стихотворения, так как:

1. со слов «И снова...» стоит знак ↓, показывающий направление вниз (после этого текста следует описание троих смельчаков);

2. перед и после описания троих, которым заканчивается стихотворение, стоит знак переноса;

3. описание троих любовников не могло быть перенесено выше условия Клеопатры;

4. клятва Клеопатры тоже заканчивает стихотворение, этим еще больше подчеркивается значительность ее образа.

II редакция «Клеопатры» 1828 года

Вновь к образу Клеопатры Пушкин обращается в 1828 году. Композиция стихотворения остается той же, переработке подвергаются отдельные части текста. Если в I-ой редакции стихотворение написано разным размером, то во II-ой редакции все стихотворение написано четырехстопным ямбом. Это упрощает стихотворение, приближает его к жизни, так как делает действие проще и доступнее. Кроме метрической переработки проведения и стилистическая. В пределах каждой части изменения велики. Так, первая часть начинается не со слов царицы, а с бытового окружения Клеопатры:

«Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуках флейт и лир»¹⁸.

Уже даны элементы быта. То, что действие начинается не с царицы, а с описания ее окружения, тоже имеет значение. Пусть окружение только фон героини, но и это уже шаг вперед, особенно если обратиться к той сложной эволюции поэта, которую он прошел за четыре года. Действие ускорено и сжато. Принявшие вызов являются без второго обращения царицы. Особенно тщательно была переработана пятая часть: слова автора «И снова гордый...» были отброшены, а александрийский стих переделан именно в этой части на четырехстопный ямб. Б. Томашевский считает, что третья часть была слита с пятой. Думается, что есть больше оснований для другой точки зрения. У Пушкина и в беловой автографе 1828 года клятва царицы отчеркнута и сбоку поставлен знак переноса. Если сравнить этот знак со знаком переноса в тексте 1824 года,

¹⁸ А. С. Пушкин, цит., т. 3, ч. 2, стр. 691.

то станет ясным, что Пушкин хотел клятвой Клеопатры закончить стихотворение, чтобы:

1. соединить в одно целое выход и описание трех любовников и
2. оттенить ею могущество Клеопатры.

Следовательно, не третья часть была слита с пятой, а четвертая с шестой, и стихотворение завершалось клятвой. В черновых вариантах II-ой редакции развита тема человечности Клеопатры:

«Печальный взор остановила» (Курсив наш).

В первой редакции это передано иначе.

Пушкин создает законченное произведение. Казалось бы его больше не должен интересовать этот сюжет: идея исчерпана, вечные психологические типы Пушкина больше не интересуют, поэт порывает с романтизмом, обращается к современной жизни, пишет такие произведения, как «Повести Белкина», «Капитанскую дочку». Но образ Клеопатры Пушкин забыть не может.

В 1830 году Пушкин пишет «Отрывок», который позднее войдет в I-ую главу «Египетских ночей». В этом же году поэт пишет наброски стихотворного текста, относящегося к воплощению темы о Клеопатре, начинающегося словами:

«И вот уже сокрылся день,
Восходит месяц златорогий
(в черновом тексте: И в Клеопатрины чертоги)

Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень

(в черновиках: не спят одни — молчанье, тень... »).

Оканчивается этот отрывок словами:

«В роскошном сумрачном покое
Средь обольстительных чудес
Под сенью пурпурных завес
Блещет ложе золотое»¹⁹.

В академическом издании сочинений Пушкина²⁰ этот набросок отнесен к сентябрю—ноябрю 1830 года, а отрывок о невзгодах ремесла писательского написан в октябре 1830 г. В заключении отрывка говорится, что «сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, еще не написанной»²¹. Пушкин хотел сделать «Отрывок» предисловием к повести, которую должен был рассказать герой «Отрывка», т. е. поэт. «Мы распространялись о нашем приятеле

¹⁹ Там же, стр. 622.

²⁰ Там же, стр. 961.

²¹ Там же.

по двум причинам: во-первых, потому что он есть единственный литератор, с которым удалось нам коротко познакомиться, во-вторых, что повесть, предлагаемая ныне читателю, слышана нами от него»²². На том основании, что «Отрывок» позднее введен в «Египетские ночи» (1835 г.), где соединение образа поэта и гордой женской личности получит более полное развитие, можно предположить, что наброски стихотворного текста «И вот уже сокрылся день...» относятся как раз к повести стихотворца, «еще не написанной». Таким образом, «Отрывок» (1830 г.) и набросок «И вот уже сокрылся день» (1830 г.) относятся к одному замыслу. Набросок «И вот уже сокрылся день» являлся началом целой поэмы. Содержанием поэмы должно было быть описание ночей Клеопатры. Тот же замысел должен был развиваться в «Египетских ночах» (1835 г.): итальянцу — импровизатору надо было воспроизвести эту же тему.

И. Фрейнберг²³ относит «Отрывок» к автобиографическим записям Пушкина. Это суждение явно неосновательно.

И то, что С. Бонди считает «Отрывок» отдельным замыслом, не связанным с «Египетскими ночами», можно оспаривать. Вероятнее всего, что «Отрывок» написан Пушкиным в качестве подготовительного материала. Для мотивировки этого положения здесь было приведено достаточно фактов. Связь «Отрывка» с «Египетскими ночами» не требует никаких доказательств, так как главный аргумент налицо — Пушкин включает «Отрывок» почти полностью в I-ую главу «Египетских ночей».

Итак, третий этап в истории текста «Египетских ночей» составил 1830 г. Герой «Отрывка» — обыкновенный человек, помещенный в атмосферу современной жизни. Описания Клеопатры в стихотворном наброске 1830 г. нет, налицо только ее окружение:

*«Фонтаны бьют, горят лампы
Курится легкий фимиам
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам...»²⁴ (Курсив наш).*

Это говорит о том, что Пушкин начал уделять больше внимания элементам быта. Данное направление с каждым годом усиливается в творчестве поэта. Впоследствии это приведет к объяснению данного характера эпохой.

Обращение к сюжету о Клеопатре вновь произошло в 1835 году. В прозаическом отрывке «Мы проводили вечер на даче» Пушкин описывает две Клеопатры: египетскую царицу и современную светскую женщину Вольскую, которая возрождает условие Клеопатры в Петербурге XIX века. Пушкин еще в прозаических отрывках 1828—1830-х годов ищет сильный женский образ. В отрывке «Мы проводили вечер на даче» образ Клеопатры занимает много места. Разговор на даче у княгини Д. идет о самой удивительной женщине

²² А. С. Пушкин, цит., т. 8, ч. I, стр. 411.

²³ И. Фрейнберг. Незавершенные работы Пушкина, М. Госсиздат, 1958, стр. 297.

²⁴ А. С. Пушкин, цит., т. 3, ч. 2, стр. 692.

на свете. Называют ряд имен: де Сталь, Орлеанскую деву, Елизавету, английскую королеву, госпожу Ментенон, г-жу Ролан. Это — женщины, которые своим трудом на пользу общества заслужили уважение современников. Но особенно выделяется Клеопатра. А. И. пересказывает содержание поэмы о Клеопатре поэта**, который начал было ее, но не кончил. Наброски к поэме распадаются на прозаические и стихотворные. Пышным слогом передается «историческая характеристика эпохи»: обилие «археологических» деталей, прямая соотнесенность с бытом, с местом, со временем.» Здесь Клеопатра — царица Египта периода его политического упадка, — пишет Б. Томашевский²⁵ — когда вся эта роскошь говорит не о могуществе государства, а о близкой гибели. Тема пресыщения выдвигается на первый план как психологическая характеристика описываемой эпохи». Сходная мысль была в свое время высказана Достоевским, а еще раньше Белинским.

Время и место действия определяется с первых строчек прозаического текста: «Темная, знойная *ночь* объемлет африканское небо; *Александрия* заснула.»²⁶ (Курсив наш). Костяные ложи, амфоры, порфирные колоннады, светильники, курильницы переносят нас в мир древности.

Мотив пресыщения Клеопатры выдвинут на первый план:

«... Вотще! В ней сердце глухо страдает —
Утомлена, пресыщена,
Утех (?), утех безвестных жаждет —
Больна бесчувствием она.

В черновом автографе можно прочесть:

«... Она (томясь) (тоскою) бродит
В своих садах — Она заходит
В покои тайные дврца,
Где ключ угрюмого скопца
Хранит невольников прекрасных
(И юношей) (стыдливо) страстных...
Ее душа пресыщена»²⁷.

Необходимо отметить интересное явление. В черновых набросках нет торжественного тона, который характерен для белого текста прозаических и стихотворных отрывков. В черновом автографе прозаический текст начинается с описания пира царицы: «На берегу четверугольного озера выложенного мемфисским мрамором — угощает своих друзей — Порфирные львы с орлиными головами изливают воду из клеов позолоченных...»²⁸.

²⁵ Б. В. Томашевский, цит., стр. 223.

²⁶ А. С. Пушкин, цит., т. 8, ч. I, стр. 422.

²⁷ Там же, т. 8, ч. 2, стр. 996.

²⁸ Там же, стр. 992.

Стихотворный текст звучит так:

«Зачем печаль ее гнетет
Чего еще не достает
Египта древнего царице
В своей блистательной столице...»²⁹

Ореола торжественной приподнятости вокруг образа Клеопатры не ощущается, она воспринимается как обыкновенная женщина, без романтического ореола.

В беловом автографе текст резко изменен: «Темная знойная ночь объемлет африканское небо; Александрия заснула; ее стогны утихли, дома померкли. Дальный фарос горит уединенно в ее широкой пристани, как лампада в изголовье спящей красавицы.»³⁰

В стихотворном тексте тоже есть изменения:

«Чего, чего не достает
Царице *гордой (и) прекрасной?*
... Судьбою властвует она.
Покорны ей земные боги,
Полны чудес ее чертоги.»³¹ (Курсив наш)

Почему Пушкин переделал текст, придал ему более торжественное звучание? В 1835 г. Пушкин пишет в основном прозаические произведения, герои которых — реалистические образы, взятые из окружающей жизни. В первоначальном черновом тексте поэт, видимо, решил придать образу Клеопатры черты обыкновенной женщины, но чутьем большого художника понял, что такому характеру надо дать и соответствующее языковое обрамление, иначе стиль не соответствовал бы образу.

Все эти наброски представляют отрывки незаконченного произведения, которое и по художественному стилю, и по трактовке сюжета во многом отличается от стихотворения 1828 г. Можно говорить даже о двух разных произведениях на один сюжет. Б. Томашевский прав в этом утверждении.

Стихами о Клеопатре заканчивается текст I главы отрывка «Мы проводили вечер на даче...» Следующие главы пишутся прозой. Во II-ой главе появляется Клеопатра XIX века — Вольская (в черновом автографе Лидина). В этом отрывке Вольская почти ставит А. И. условие Клеопатры. А. И. явно равнодушный к Вольской, до тех пор восхищавшийся Клеопатрой, говоривший о ней, как о женщине большой душевной силы и гордости, встает и исчезает. Победительницей в этой сцене является Вольская.

Желание Пушкина описать ночи Клеопатры, едва намеченное в 1830 г. в отрывке «И вот уже сокрылся день...», продолженное в «Мы проводили вечер на даче» и вновь не осуществившееся, получает новое развитие в повести

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, т. 8, ч. 2, стр. 422.

³¹ Там же, т. 8, ч. 2, стр. 982.

«Египетские ночи» (1835 г.). Но как только Пушкин доходит до образа Клеопатры, он бросает работу над повестью. Стихотворные наброски, печатавшиеся в «Египетских ночах», поэтом в произведение включены не были, так что мы опять сталкиваемся с редакторским произволом. Так, для I-ой импровизации итальянца на тему Чарского «Поэт сам избирает предметы для своих песен» берется отрывок из «Езерского» (1833 г.) — «Поэт идет: открыты вежды», а для II-ой импровизации итальянца на тему «Клеопатра и ее любовники» включается в «Египетские ночи» II-ая редакция стихотворения «Клеопатра» 1828 г., что в корне неправильно. «Клеопатра» 1828 г. самостоятельное произведение, отличающееся и по идейно — тематической концепции, и по художественному методу от «Египетских ночей». Такое соединение совершенно разных произведений ничем, кроме традиции, необосновано. В черновках³² Пушкина сохранились наброски стихотворного текста, которые можно отнести к импровизации итальянца, правда, связного текста они не образуют. (Видимо, этим и объясняется то, что редакторами используется законченное стихотворение „Клеопатра”)

Но на наш взгляд, правомернее было бы печатать именно этот, хоть и незаконченный текст, как импровизацию итальянца, а не II редакцию «Клеопатры», т. к. по стилю и по главной мысли наброски стихотворного текста 30-х годов стоят гораздо ближе к «Египетским ночам» 1835 года.

Наброски эти представляют переделку и развитие стихотворения 1828 г. Так же, как и в отрывке «Мы проводили вечер на даче...», Пушкин останавливается на черновых набросках о Клеопатре. В 1824 и 1828 годах Пушкин создал на этот сюжет законченные произведения, а в 1830—35 годах он пишет только отрывки. Бесспорно, романтический образ Клеопатры явно не соответствует новому реалистическому направлению писателя (см. об этом подробнее в нашей ст.³³) но интерес к абстрактной, «вечной» личности у поэта не проходит. Он живет параллельно с интересом к таким социальным образам, как герои «Капитанской дочки» и т. д. Следовательно, можно сделать вывод о том, что движение поэта к реализму не было дорогой без отклонений от основной линии.

Никаких подготовительных набросков к «Египетским ночам», кроме «Отрывка» (1830 г.) с вставкой от 1832 г. в черновиках: «О невзгодах ремесла писательского...» и «но главную неприятностью почитал мой приятель...», да стихотворных набросков для импровизации итальянца, не имеется.

«Египетские ночи» только по замыслу поэта и по единству сюжета связаны со стихотворением «Клеопатра» 1824 г. В том же виде, в каком эта повесть дошла до нас, ее название себя не оправдывает. При рассмотрении ее приходится исходить из замысла поэта, который остался неосуществленным.

«Египетские ночи» состоят из трех глав. В I-ой главе Чарский (русский поэт) знакомится с импровизатором — итальянцем, во II-ой Чарский слушает

³² А. С. Пушкин. Полное собр. соч. М. Изд. АН СССР, 1957, т. VI, стр. 776. (Примечания)

³³ Э. Чирпак—Роздина. «Египетские ночи» А. С. Пушкина. «*Studia Slavica*», Ak. Kiadó, Budapest, 1973, 373—390.

импровизацию итальянца о вдохновении и свободе поэта и в III-ей итальянец выступает перед петербургской публикой. По жребию ему выпадает тема о Клеопатре и ее любовниках. Итальянец начинает импровизировать и на этом обрывается повесть.

Романтический образ Клеопатры не соответствовал трезвой прозе «Египетских ночей». Характер легендарной царицы и реалистическое направление повести об окружающей поэта действительности явно противоречили друг другу. Думается, что именно поэтому повесть осталась незаконченной.

Die Ursprünglichkeit der Darstellung des Krieges in Lev Tolstojs Erzählungen von Sewastopol

L. LIEBER

1. Das literarische Kunstwerk wird von einer einmaligen unwiederholbaren schriftstellerischen Persönlichkeit zustande gebracht. Die Vitalität, die Kraft dieser Persönlichkeit spiegelt sich im Werk, von dem Talent und von der jeweiligen gesellschaftlichen Umgebung abhängig, mehr oder weniger wider. Eigentlich spiegelte sich dieser „Persönlichkeitswert“¹ des Werkes auch schon in den Imitationswerken, in denen der Schriftsteller großen Vorbildern folgte, vor dem 18. Jahrhundert, wider. Seit dem Sentimentalismus und der Romantik floß aber die Persönlichkeit des Autors freier, weniger zurückhaltend ins Werk; indem sich der Autor von dem Aristokratismus des Klassizismus befreit, gestaltet er immer reicheres und konkreteres Lebensmaterial, und damit erschließt er parallel sein emotionales Erlebnisverhältnis der Wirklichkeit gegenüber immer aufrichtiger. Der Leser erlebt die Ursprünglichkeit des literarischen Werkes aufgrund der das Werk umfassenden Stimmungen, ineinander geschmolzenen vitalen, seelischen Momenten. Zwei Sphären der vitalen Energien verflechten sich; „wenn wir vom seelischen Gehalt des Kunstwerks sprechen, ist zweierlei Unvergleichbares gemeint: einmal der seelische Gehalt, der im Inhalt, im Gegenstand des Kunstwerks verborgen ist; ferner der seelische Gehalt der Auffassung des Künstlers, durch die Art der Darstellung vermittelt.“²

Der Gehalt der menschlichen Gefühle wird von der unendlichen Vielfalt der Momente der äußeren und inneren Wirklichkeit des Menschen bestimmt. Der Leser erlebt die dynamische Welt der Farben und Formen, der Schicht der Bilder des Werkes unter der Wirkung der in die Bilder eingeschmolzenen tieferen (psychischen, moralischen, philosophischen) Schichten, er erlebt sie mit Bedeutungsinhalt erfüllt, eigentümlich, ästhetisch. Er erlebt die Erlebnisse des Erzählers und der anderen Figuren innerhalb der dargestellten Welt unmittelbar; entweder identifiziert er sich mit ihnen, seine Erlebnisse sind von ähnlichem Gehalt (Koaffekte), oder aber ent-

¹ F. Lockemann: „Literaturwissenschaft und literarische Wertung“ Max Hueber Verlag, München, 1965, S. 87—117.

² M. Geiger: „Zugänge zur Ästhetik“ Der Neue Geist Verlag, Leipzig, 1928, S. 113.

stehen in ihm eigene, selbständige Erlebnisse, die durch die dargestellten Erlebnisse ausgelöst werden (Autoaffekte).³

Bei der Herausarbeitung des Persönlichkeitswertes des Werkes spielen die Erlebnisse des jeweiligen Erzählers die Hauptrolle, in dem Falle, wenn der Erzähler die Individualität des Schriftstellers oder deren wesentliche Seite aufrichtig spiegelt. Die Erzähler der Tolstojischen Werke gehören unbedingt hierzu. Tolstoj stellt in seinen Werken Probleme jeder Art (privater oder gesellschaftlicher) auf die Weise dar, daß man der Kraft, der Leidenschaft des schriftstellerischen „Ich“ ständig inne wird. Selbstverständlich bleiben dabei diese Probleme nicht in der privaten Sphäre. Mit dieser seiner konstitutionellen Eigenschaft könnte man z. B. auch erklären, warum der Roman „Krieg und Frieden“ die Probleme seiner Zeit auf die Art spiegelt, daß Charakter und Atmosphäre der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und nicht des Krieges gegen Napoleon zu spüren sind. Tolstoj's aufrichtige Meinung spiegelt sich unmittelbar in seinen Werken wider; infolge der Kraft, der Ernsthaftigkeit der Aufrichtigkeit gibt es in seinen Werken verhältnismäßig wenig satirische, ironische Momente.

Den Grund für die Ursprünglichkeit der Tolstojischen Werke bildet die intensiv gestaltende, vitale Energie der schriftstellerisch-erzählerischen Wertung. In den Erzählungen von Sewastopol, die in der Mitte der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts entstanden, formuliert Tolstoj seine Meinung über die Sewastopoler Ereignisse konkret und über den Krieg im allgemeinen durch einen Erzähler, dessen emotionell-intellektuelles Verhältnis zu den Ereignissen des Krieges jeden Satz der drei Erzählungen latent oder manifest durchdringt; gleichzeitig mischt sich dieser Erzähler in die Ereignisse: indem er den Beobachtungsort ändert, nähert er sich den beobachteten Ereignissen. So wird die erzählerische Wertung auch von dieser Seite her durch Dynamik gefüllt.

2. Es ist an und für sich nicht neu, daß Tolstoj den Krieg nicht „verschönert“, nicht romantisch, sondern realistisch darstellt. Schon viel früher zeigten die russischen kritischen Realisten dessen Grausamkeit (Lermontow: Walerik). Es wurde der wahre Sinn, der Charakter des Krieges erschlossen, die ungerechten Eindringlinge wurden verurteilt, die heroischen Verteidiger gepriesen (Puschkin: Poltawa, Lermontow: Borodino, Gogol: Taras Bulba). Tolstoj brachte innerhalb der realistischen Methode Neues. A. I. Schiffmann betont, daß einerseits das der Typisierung zugrunde liegende schriftstellerische Wertungsprinzip bei der Tolstojischen Darstellung des Krieges von Sewastopol neu ist. Abhängig davon, wie sich die Helden zur Heimat, zum Feind verhalten, wertet der Autor sie moralisch positiv oder negativ. Andererseits wertet er innerhalb der Charaktere die Erlebnisse, deren breite Skala von den verschiedensten (prosaischeren, dramatischeren) Situationen des Krieges bestimmt wird.⁴ Hierzu gehört, natürlich, die Qualifizierung der Erlebnisse des Erzählers und durch deren der Ereignisse und Helden des Krieges.

³ *Művészetszichológia* (Kunstpsychologie), Verlag Gondolat, Budapest, 1973, R. Müller—Freienfels: „Az emocionális tényezők a művészetben“ (Die emotionellen Faktoren in der Kunst) S. 382—87.

⁴ А. И. Шифман. Севастопольские рассказы. Л. Н. Толстой. Сборник статей. под ред. Д. Д. Благого. Гос. Уч. Пед. Изд. М., 1955, стр. 124.

Der Schriftsteller gestaltet mit seinem Erzähler, — damit der Leser der Qualifizierung des Krieges gegenüber noch empfänglicher wird —, einen unerfahrenen, den Krieg noch nicht kennenden Helden, den sein Erkenntnisdrang an den Schauplatz brachte, und der jedes Moment der sich ihm erschließenden neuen Welt gierig und gleichzeitig kritisch einsaugt. Die Erfahrungslosigkeit und der Wissensdurst verstärken die Erlebnisse des Erzählers, der sich selbst und seine Umgebung ständig analysiert. Diese Erlebnisse werden für den Leser infolge der eigenartigen sprachlichen Mitteilung der ersten Erzählung „Sewastopol im Monat Dezember“ noch unmittelbarer als in den anderen zwei Erzählungen. Der Erzähler spricht seinen Leser an, er bittet ihn, ihm zu folgen, damit sie beide Augen- und Ohrenzeugen der Ereignisse werden. Tolstoj stellt den Kontakt seines Helden mit seiner Umgebung realistisch dar. In dem Maße, wie er seinen Platz im Raum ändert, hat er immer wieder neue Erlebnisse. Diese Raumerlebnisse sind dadurch, daß sich der Erzähler dem Schauplatz nähert, dynamisch; er betrachtet die Perspektiven und Momente des Raumes nur kurze Zeit von weitem (das harmonisch schöne Bild aus weiter Perspektive über die Stadt Sewastopol, das die Erzählung öffnet). Die Erlebnisse des Erzählers sind hier noch, in der ersten Erzählung, besonders gegensätzlich; die Grausamkeiten des Krieges dringen in seine naive, unerfahrene Seele ein. Er erlebt in dem einen Augenblick noch die schrecklichen Leiden der einfachen Soldaten auf dem Verbandsplatz, in dem anderen bewundert er schon die Natur, freut sich über die frische Luft, über die eigene Gesundheit, über das Leben.

„Выходя из этого дома страданий, вы непременно испытаете отрадное чувство, полнее вдохнете в себя свежий воздух, почувствуете удовольствие в сознании своего здоровья... вид чистого неба, блестящего солнца, красивого города, отворённой церкви и движущегося по разным направлениям военного люда скоро приведёт ваш дух в нормальное состояние легкомыслия, маленьких забот и увлечения одним настоящим“.⁵

...Der Schriftsteller idealisiert seinen Helden nicht, stellt ihn nicht so dar, den der schreckliche Anblick des Leidens niederschlägt, daß er nicht zu sich kommen kann. Er ist allzu sehr ein irdischer Mensch, den dieser Anblick noch stärker an das Leben bindet. Die Liebe des Erzählers zu der Gesundheit, zur Schönheit der Stadt, zu der Natur in einer Zeit, als sich vor ihm die Bilder des grenzenlosen körperlichen Leidens auf Schritt und Tritt erschließen, bedeutet nicht irgendwelchen Egoismus, sondern es wird dadurch gleich zu Beginn ein Maßstab, der durch das ganze Werk zieht, geschaffen, eine menschliche Bindung zu den positiven Werten des Lebens, aufgrund deren die Schrecken, die wertvernichtende Kraft des Krieges noch schrecklicher erscheinen. Tolstoj schreckt seinen Leser von diesem Krieg durch das Erleben der entgegengesetzten Erlebnisse des Erzählers ab, und zwar auf die Art und Weise, daß er diese Erlebnisse benennt und dadurch die Eigentümlichkeiten, die Qualitäten der betreffenden Gefühle bestimmt und für den Leser bewußt macht.

Die Grausamkeiten des Krieges spiegeln sich gesteigert nicht nur durch die Erlebniswelt des noch am Anfang unerfahrenen Erzählers. Der Autor wählt dieselbe Methode bei der Darstellung des Helden der letzten Erzählung „Sewastopol im August

⁵ Alle weiteren Zitate: Л. Н. Толстой. Избранные произведения. Гос. Изд. Детской литературы Министерства Просвещения РСФСР, Москва, 1960, стр. 249.

von 1855“, mit dem Unterschied, daß sich das Nacheinander der Erlebnisse, die die Entwicklung des Charakters, Wolodja Koselzow, bilden, aufgrund einer Erzählform in der dritten Person aus einer objektiveren Weite emporhebt. Die Unmenschlichkeit des Krieges fühlt man durch die Erlebniswelt von Wolodja vielleicht noch intensiver, als das beim Erzähler der Fall war, da Wolodja nicht nur unerfahren ist und seine Vorstellungen vom Krieg geformt wurden in der ruhig-heiteren Treibhausatmosphäre der Petersburger Offiziersschule, sondern da er auch fast noch ein Kind ist. So lernt er z. B. nicht nur die Todesangst kennen, von der auch der mutigste Soldat nicht frei ist, sondern er hat sogar Angst vor der Dunkelheit. Er versucht auf seiner Unterkunft, im dunklen Zimmer, um das die Bomben herumfliegen, zum ersten Male einzuschlafen.

„... закрылся с головою, чтобы избавиться от страха темноты... Страх действительной опасности подавил таинственный страх мрака“ (322).

Er wird auch von der Einsamkeit stärker als die erwachsenen, abgehärteten Soldaten, gequält, und in seinem Traum bittet er um Hilfe, um Mitleid; mal befreit ihn die auf dem Verbandplatz gesehene Schwester, mal seine Mutter, mal die Religion vom Gefühl der Verlassenheit, das sonst für ihn unerträglich wäre.

„...ему грезились... то хорошенькая сестра милосердия, делающая ему, умирающему перевязку и плачущая над ним, то мать его, провожающая его в уездном городе... мысль о боге всемогущем, добром... пришла ему в голову... Детская, запуганная, ограниченная душа вдруг возмужала“ (322).

Zusammenfassend könnte man sagen, daß der Schriftsteller die Eigenschaften des Sewastopoler Krieges durch die Erlebniswelt des Erzählers und der anderen Figuren verstärkt, und der Leser beobachtet dadurch die Ereignisse nicht aus einer objektiven Entfernung, sondern er nähert sich ihnen, sie werden von ihm miterlebt. Im folgenden wird untersucht, was für einen Krieg der Autor zeigt, was sind dessen ästhetische Qualitäten und was für Verbindungen unter diesen Qualitäten bestehen.

3. Die Schönheit des Krieges von Sewastopol ist keine „leichte“, sondern grundsätzlich eine „schwere“ Schönheit. „We might express the distinction as between a beauty achieved out of tractable materials (euphony, pleasing visual images, the „poetic subject“) and beauty wrested from materials which as materials, are recalcitrant: the painful, the ugly, the didactic, the practical...“⁶ Aus dem Häßlichen der Ereignisse, aus den Spannungen, die durch sein Erleben entstanden, mußte Tolstoj die „schwere“ Schönheit von Sewastopol herausgestalten, indem er auf die Harmonie, auf die dem Auge und Ohr angenehmen ästhetischen Qualitäten verzichtete.

In der russischen Prosa wurde der Übergang von den „erhabenen“ Ereignissen zu den „niederen“ Erscheinungen des Realismus schon in den 20er und 30er Jahren bei Puschkin und Gogol durchgeführt. In Tolstoj's Werk ist der in der nahen Vergangenheit stattgefundene Kampf, die Nähe der Romantik, zu spüren, die, hauptsächlich in der Darstellung des Krieges, bei den Lesern einseitige literarische Vorurteile, der Lebenswahrheit nicht entsprechende falsche Erwartungen hervorrief. Darauf reagiert der Erzähler in dem „Sewastopol im Monat Dezember“, indem er unmittelbar, manifest, durch entgegengesetzte Qualitäten, vor dem Leser-Augenzeugen ein

⁶ R. Wellek—A. Warren: „The theory of literature“ N. Y. 1949, S. 254

charakteristisches, realistisches Bild malt. Er gibt an, daß eine der Hauptfunktionen des gesamten Werkes in der Abweichung der Leser von dem Gewohnten, Innervierten besteht, damit sich ihre Vorstellungen über den Krieg verändern.⁷

„...увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным строем, с развевающимися знаменами и грациющими генералами, а увидите войну в настоящем её выражении — в крови, в страдании, в смерти...“ (249).

Außer der mittelbaren, latenten Abweichung seitens des Erzählers ist auch noch deren unmittelbare, manifeste Form durch die Worte des älteren Koselzow-Bruder, Michajlow, zu beobachten. Er belehrt seinen kleineren Bruder, Wolodja, als der letztere ihn fragt:

„...ты был когда-нибудь в схватке?... — Нет, ни разу... у нас две тысячи человек из полка выбыло, всё на работах, и я ранен тоже на работе. Война совсем не так делается, как ты думаешь, Володя“ (309).

Für die romantische Darstellung waren erhitzte Gefühle und Leidenschaften fast in allen Lebenssituationen, besonders aber in Schlachtsszenen, charakteristisch. Puschkin und Gogol haben z. B. das Gefühl der Liebe „abgekühlt“, sie brachten es einer realen, glaubwürdigen, alltäglichen, unmerklichen Äußerung näher (Die Gestalt von Onegin gegenüber von Lenskij, „Altmodische Gutsherren“). Tolstoj führt dasselbe in der Darstellung des Heroismus durch. Der Erzähler der ersten Erzählung formt die Erwartung dieser Art durch die Beseitigung der Vergangenheit und der „Vergegenwärtigung“ der Gegenwart.

„Напрасно вы будете искать хоть на одном лице следов суетливости, растерянности или даже энтузиазма, готовности к смерти, решимости... вы увидите будничных людей, спокойно занятых будничным делом...“ (246).

4. Am unmittelbarsten sind die Eigenschaften des Sewastopoler Krieges in der Meinung, Wertung des Erzählers oder der Helden (z. B. der ältere Koselzow) vorhanden. Die objektive Darstellung der Qualitäten des Krieges bildet das andere Extrem, das die drei Erzählungen auch quantitativ dominiert. Zwischen der manifesten und latenten Äußerung der Qualitäten ist aber eine breite Skala, ein stufenweiser Übergang vorhanden. Den Übergang zwischen der unmittelbaren Meinung des Erzählers und der Erschließung der Ereignisse bilden Bilder, Farben mit symbolischer Bedeutung, wo also die erzählerische-schriftstellerische Wertung sich hinter der Farben- und Formwelt der Oberfläche unmittelbar, darin eingeschmolzen, versteckt. Wo sich die Ereignisse auf der Oberfläche als eventueller, zufälliger und dadurch lebensnäher erweisen, dort zieht sich die die Ereignisse in Einheit organisierende Meinung des Erzählers in die Tiefe zurück; sie durchstrahlt „bescheidener“ und auch vielleicht überzeugender als in den vorherigen Fällen.

Tolstoj hält den Krieg, die Vernichtung, für einen Übergangszustand; er glaubt, daß der Frieden kommt und das Glück siegt. Er drückt dies im 14. Kapitel des „Se-

⁷ Die russischen Formalisten machten auf die Abweichung aufmerksam. Nach ihnen ändert sich das gewohnte Wirklichkeitsbild des Lesers in irgendeine Richtung; die sprachlichen Zeichen, Sätze, Bilder stellen bestimmte emotionelle-gedankliche Erwartungen her, wovon der Schriftsteller abweicht. E. Hankiss: „Az irodalmi kifejezésformák lélektana“ (Psychologie der literarischen Ausdrucksformen). Modern Filológiai Füzetek 7. Budapest, 1970. S. 123—27.

wastopol in Mai“ durch ein an Farben reiches Bild aus. Dieses Kapitel besteht aus einem einzigen, das Bild beschreibenden langen, zusammengesetzten Satz, und so ist der Kampf zwischen den entgegengesetzten Kräften, dem Leben und Tod, dem Frieden und Krieg auf der Ebene der Farben einheitlich, entschlossen, abgeschlossen. Das Bild beginnt mit der Gegenüberstellung des blumigen Tals und der darin verstreuten Leichen (цветущая долина, окровавленные тела, 288), dann werden das Sinnbild des Friedens und des Glücks, die Farben der aufgehenden Sonne und die Wörter allmählich dominierend, die der assoziativen Wirkung der Farben entsprechende Seelenzustände bezeichnen.

„... а всё так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горою ... побледнели мерцающие звёзды, ... зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и всё так же, как и в прежние дни, обещающая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплыло могучее, прекрасное светило“ (288).

Das allmähliche Dominieren der Farben ist nicht nur quantitativ. Im Falle der blutigen Leichen und des blumigen Tals erscheinen die rote Farbe des Blutes und die bunten Farben der Blumen in der Phantasie des Lesers mittelbar. Bei der Gegenüberstellung ist zunächst wichtig, daß es sich um das Rot des den Tod und die Vernichtung bedeutenden Blutes bzw. um die Farbenpracht des Leben bedeutenden blumigen Tales handelt, nachher bezeichnet der Erzähler die Farben der Sonne schon unmittelbar. Der Sieg der Sonne wird auch noch dadurch allgemeingültig gemacht, daß er, wie es aus der Formulierung hervorgeht, in der Zeit gedehnt, fast jeden Tag, stattfindet.

Der Erzähler ist auch im letzten Kapitel dieser Erzählung bestrebt, die abweisende Haltung des Lesers dem Krieg gegenüber zu stärken. Tolstoj weist sonst den Krieg nicht generell ab; er preist die heroisch kämpfenden Soldaten, Offiziere, ihre selbstaufopfernde Vaterlandsliebe auf Schritt und Tritt, und damit parallel lehnt er eben im „Sewastopol in Mai“ die ehrgeizigen aristokratischen Offiziere mit Verachtung ab vielleicht mit allzu großer Verachtung (infolge des den Schriftsteller schon damals quälenden Schuldbewußtseins). Der Krieg bleibt aber Krieg, infolge seiner Menschen und materielle Werte vernichtenden Kraft die schrecklichste Katastrophe des menschlichen Lebens. In der Beurteilung der Ereignisse, der Soldaten von Sewastopol ist im ganzen Werk die schriftstellerisch-erzählerische Wertung dominierend. An mancher Stelle, so in dem erwähnten Kapitel, ist diese moralische Wertung unmittelbarer. Tolstoj sieht hier sein Lebensmaterial stärker durch; Tatsachen, Erscheinungen von entgegengesetztem moralischem Wert bringt er einander nahe. Diese gegensätzlichen moralischen Qualitäten erscheinen auf der Ebene der Darstellung in der Form gegensätzlicher ästhetischer Qualitäten, und so gestaltet sich das von moralischen und ästhetischen Spannungen erfüllte Bild des Krieges, seine „schwere“ Schönheit heraus. Ein Kapitel früher erschließt sich uns das abscheuliche, abschreckende Bild der menschlichen Leiche:

„... перебитый в груди труп с огромной раздувшейся головой, почернелым глянцевиным лицом и вывернутыми зрачками...“ (290).

Im letzten Kapitel dieses Teils zeigt der Autor die Leiche im Kontext des einfachen Menschen (Soldaten), des Kindes und der Natur. Diese Symbole durchziehen seit der etwas früher geschriebenen Romantrilogie das gesamte Lebenswerk. Es wird

die Ansicht des einfachen Soldaten (gleichgültig, ob russischer oder französischer) der Leiche gegenüber dargestellt geschaffen. „— N'est ce pas terrible la triste besogne, que nous faisons? Ça chauffait cette nuit, n'est-ce pas? — говорит кавалерист, желая поддержать разговор и указывая на трупы. — Oh, monsieur, c'est affreux!...“ (292—93), dann die Ansicht des Kindes, das sich infolge seiner Unschuld und Unverdorbenheit mit Abscheu von der Leiche abwendet und sein Gesicht unter die Blumen steckt.

„Он тронул её ещё раз и крепче. Рука покачнулась и опять стала на своё место. Мальчик вдруг вскрикнул, спрятал лицо в цветы и во весь дух побежал прочь...“ (293).

Die Natur verleiht dem Massaker einen kontrastierenden Rahmen; die Sonne ist gezwungen, unter ihre schönen Farben auch die im blumigen Tal herumliegenden blutigen Leichen aufzunehmen. „...цветущая долина наполнена смрадными телами, прекрасное солнце спускается с прозрачного неба к синему морю...“ (293).

5. Die objektiveren, vom Erzähler weniger subjektivierten Mikro- und Makrobilder des Krieges kommen aber in den Erzählungen viel häufiger vor; das Ziel des Schriftstellers-Erzählers besteht ja letzten Endes in der mittelbaren Überzeugung des Lesers durch die Ereignisse und das Leben, was zugleich die wirksamste Methode zur Gewinnung des Lesers ist. Für die Bilder der ersten Erzählung ist nicht das Zeigen des Prozesses des Kampfes, sondern das Zeigen der alltäglichen, ruhigen Aufgabenverrichtung der Soldaten, das Zeigen ihrer Leiden auf dem Verbandsplatz charakteristisch.

„Толстой... описывает один обычный будничный день Севастополя, как на него взглянул бы рядовой наблюдатель. В этот момент никаких эффектных происшествий в городе не происходит... Люди занимаются своими обыденными делами... чем дальше мы идём за автором по городу, спотыкаясь о «полу-сгнивший труп какой-то гнедой лошади» или о «потонувшую в грязи разбитую пушку», тем более мы начинаем видеть Севастополь в его истинной красоте“⁸.

Die wahre, die „schwere“ Schönheit des Krieges zeigt sich nicht nur in der Darstellung der Ereignisse, sondern sie durchdringt alles, alle Details, oft das Aussehen eines Menschen. So ist z. B. für die Gesichtszüge des älteren Koselzow auch eine gewisse Rohheit, Grobheit, eine Spannung unter den Details charakteristisch; in diesem Gesicht zeigt sich der Charakter des ganzen Krieges. Die Einheit der ästhetischen Gestaltung wird, wie es aus dem letzten Teil des Zitats ersichtlich ist, durch die Überwindung der Spannung zwischen den Gesichtszügen, der Disharmonie, erreicht.

„Лицо его было бы красиво, ежели бы не какая-то одутловатость и мягкие, нестарческие, крупные морщины, сливавшие и увеличивавшие черты и дававшее всему лицу выражение несвежести и грубости“ (295).

Bestimmte Gegensätze durchdringen die Welt des ganzen Werkes. Der Gegensatz zwischen Romantik und Realismus erscheint nur hier und da und nicht in der

⁸ А. И. Шифман. Севастопольские рассказы. стр. 108.

Darstellung (im Gegensatz z. B. zu den Erzählungen „Der Schneesturm“ von Puschkin, „Wij“ von Gogol). Wie schon gesehen, der Erzähler erwähnt nur kurz die Requisiten der romantischen Darstellung, um die Aufmerksamkeit des Lesers darauf zu lenken, daß er jetzt den Gegensatz von all dem erfahren wird. Die Gegensätze der „schweren“ Schönheit sind also nur innerhalb der realistischen Methode zu beobachten. Da ist z. B. der Gegensatz vom Guten und Schlechten; diese moralischen Eigenschaften mischen sich in einem und demselben Charakter. Dieser Gegensatz ist wiederum einmal manifest in der Rede des Erzählers und zum anderen latent in dem Verhalten der Figuren zu beobachten. „Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой её? Все хороши и все дурны“ (294).

Kalugin z. B. unterscheidet sich, trotz seines aristokratischen Ehrgeizes, von dem Herzog Galzin, der sich um jeden Preis von der Gefahr fern halten will, weil er manchmal seine Todesangst zu meistern und für eine kurze Zeit zum Helden zu werden imstande ist. Der Kapitän Michajlow kann sich, trotz des Ehrgeizes, auch selbstlos verhalten und er kehrt zurück, sein Leben riskierend, um den gefallenen Praskuchin aufzusuchen. Außer dem Ehrgeiz ist auch sein Pflichtgefühl stark entwickelt. Auf bestimmten moralischen Gegensätzen baut sich auch der Charakter des älteren Koselzow auf, obwohl in ihm die positiven Eigenschaften vorherrschen, so weit, daß bei ihm sogar der Ehrgeiz, der vom Erzähler überall negativ gewertet wird, im Kontext seiner charakterlichen Eigenschaften eine positive Funktion ausübt, indem er zur Triebkraft wird. Michajlow ist ein Charakter im psychischen und moralischen Sinne des Wortes; ein starkes, entschlossenes, von den anderen Menschen abstechendes, unwiederholbares Individuum; er ist talentiert, reich an Fertigkeiten. Er ist im Grunde genommen von selbstloser Natur, seiner Selbstliebe liegt nicht dem Geltungsstreben zugrunde, sondern er wetteifert mit dem anderen in Mut, Vaterlandsliebe, in dem Erreichen von überindividuellen Ideen, und er stirbt den Heldentod. „Он был не из тех, которые живут как-то и делают то-то, а не делают того-то потому, что так живут и делают другие: он делал всё, что ему хотелось а другие уж делали, что он, и были уверены, что это хорошо... он был талантлив, хорошо пел, играл на гитаре... самолюбие было двигателем даже его внутренних побуждений: он сам с собой любил первенствовать над людьми, с которыми себя сравнивал“ (296—97).

Ein anderer wichtiger Gegensatz, der der „schweren“ Schönheit von Sewastopol zugrunde liegt, besteht zwischen dem Außerordentlichen, dem Heroischen und dem Alltäglichen. Nach Pawel Gromow steht das ruhige, gleichgültige, alltägliche Aussehen und Verhalten der einfachen Soldaten der ersten Erzählung der Dramatik der Kriegssituation gegenüber.⁹ Einen Gegensatz ähnlicher Art bildet aber, seiner Meinung nach, auch das Erscheinen und Herrschen des Geltungsstrebens in der nächsten Nähe des Todes in der zweiten und dritten Erzählung.¹⁰ Das natürliche Medium der Erscheinung und der Wirkung des Ehrgeizes wird, wie es von Tolstoj in seiner Trilogie dargestellt wurde, durch die friedliche, prosaische, geschützte Umgebung der Familie, durch die grauen, sich träge verändernden Lebenssituationen gebildet. Der

⁹ П. Громов. О стиле Льва Толстого. Худ. Лит. Ленинград, 1971, стр. 202.

¹⁰ там же, стр. 206.

Erzähler bemerkt mit Bewunderung, daß sogar das Verhalten der Sewastopoler Soldaten am Rand des Grabes von dieser selbstsüchtigen „alltäglichen“ tiefen Leidenschaft motiviert wird. „Тщеславие, тщеславие и тщеславие везде, даже на краю гроба и между людьми, готовыми к смерти из-за высокого убеждения“ (261).

Der Schriftsteller zeigt die Ereignisse des Krieges in einer zweifachen Schicht, und so lösen die Ereignisse auch in den Menschen auf zwei Ebenen Erlebnisse aus, zwischen denen ständige Spannung ist. Nicht allein und ausschließlich die Darstellung der prosaischen, oberflächlichen Ereignisse bedeutet das eigentlich Neue, sondern das, daß dieses Geschehen in den Situationen der ständigen Todesgefahr stattfindet (nicht nur auf dem Schlachtfeld, sondern auch im Unterstand, während man schläft, ißt und Karte spielt). Die Menschen essen und spielen Karte auf die Art und Weise, daß sie von der wegen des Ehrgeizes, Stolzes einander nicht eingestandenen Todesangst unaufhörlich gequält werden. Die Darstellung der Doppelgleisigkeit der Menschen und des Krieges und das Zusammentreffen beider Schichten kann man im 20-ten Kapitel des „Sewastopol im August 1855“ an Wolodjas Gestalt und Schicksalswendung beobachten. Der jüngere Koselzow ißt zusammen mit seinen Offizierskameraden zu Mittag. Die ausführliche Beschreibung des Mittagessens, aus welchen Gerichten es besteht, betont die prosaische Seite des Krieges, und beim Tisch wird auch über unwichtige, nebensächliche Dinge gesprochen. „Потом разговор, естественно, перешёл к недостаточности калибра лёгких орудий, к новым облегчённым пушкам, причём Володя успел показать свои знания в артиллерии. Но на настоящем, ужасном положении Севастополя разговор не останавливался, как будто каждый слишком много думал об этом предмете“ (334). Die tiefere Schicht mit ihren unbarmherzigen Gesetzen, mit ihrer objektiven Macht lauert ständig hinter allem Prosaischen, und machmal bricht sie unerwartet in letzteres hinein. Das Mittagessen wird von einer Bombe, die nicht weit vom Haus explodiert, gestört. „Пол и стены задрожали, как от землетрясения“ (334). Aber ebenso unerwartet bricht auf Wolodja das Schicksal während des Mittagessens herein, als der Schreiber der Batterie den Befehl bringt, daß jemand zur Mörserbatterie gehen soll. Man lost, und Koselzow muß gehen, der dann im letzten Sturm der Franzosen gegen das Malachow-Kurgan fällt.

Das Ziel der Analyse bestand in dem Zeigen der Ursprünglichkeit des Tolstoj-schen Werkes betreffs der Darstellung des Sewastopoler Krieges. Die Ursprünglichkeit eines literarischen Werkes muß sich in all seinen Komponenten äußern; diese Komponenten werden von der schriftstellerischen-erzählerischen Persönlichkeit zur Einheit geschmiedet. Diese Einheit wurde in ihrer Tiefenperspektive untersucht; wir bewegten uns vom Erlebnismaterial des Krieges nach den objektiven Ereignissen. Es ist offensichtlich, daß nur eine künstliche Analyse die subjektive und objektive Seite voneinander trennen kann; sie bilden im Erlebnis des Lesers eine Einheit. Es wurde festgestellt, daß in der Darstellung sowohl der Erlebnisse als auch der Ereignisse die moralisch-ästhetischen Gegensätze dominieren; die ästhetischen werden von den moralischen hervorgerufen, und daß für beide Sphären, fürs Ganze des Krieges die „schwere“ Schönheit charakteristisch ist. Es wäre eine weitere Aufgabe, die zeitliche Äußerung der die Ursprünglichkeit des Werkes bildenden schriftstellerischen-erzählerischen Persönlichkeit, die Entwicklung, Vorwärtsbewegung der Erlebnisse des Erzählers, die die drei Erzählungen auch zu einem einzigen Werk machen, zu

untersuchen.¹¹ Wir sind uns auch dessen bewußt, daß dies alles nur eine in den Phantasiegebilden des Lesers erscheinende psychologische, moralische, philosophische Welt hinter der sprachlichen Schicht ist. In der Tolstojschen Darstellung des Krieges von Sewastopol müßte man also auch noch die Schicht der Sprache in Betracht ziehen; z. B. Wie sich in dieser äußeren, konkreten, exakt meßbaren Schicht die Einheit der bisher behandelten, sich in der dargestellten Raum-Zeit-Komponente entfaltenden, subjektiven und objektiven qualitativen Elemente, d. h. die Ursprünglichkeit der Darstellung, widerspiegelt. Dies aber bildete den Gegenstand einer anderen Untersuchung.

¹¹ Я. Билинникс. О творчестве Л. Н. Толстого. Советский писатель, Ленинград, 1959, стр. 73—100.

A. P. Chekhov's Story "The Kiss" (An analysis)

S. FASTING

The story *The Kiss* (*Поцелуй*) was written in 1887, that is in the period 1886—1888, which usually is considered as a period of transition in Chekhov's literary work. From 1886 he had become a contributor to A. S. Suvorin's *Новое время* and on terms quite different from those on which he worked for the comic papers he contributed to — no decisions were taken as to the length of the stories or delivery dates. In March the same year he had also received a very flattering letter from the old distinguished author D. V. Grigorovich, who in his stories had found qualities, by far surpassing the level expected in a weekly, and who urgently requested him to take care of his own talent, to stop writing under pseudonym and appear before the public under his real name. In his letter of reply Chekhov expresses his deepest gratitude and agrees with Grigorovich on every single point. He—the most humble among men—even admits that he may have a talent and that he "till now hasn't respected it", accustomed to consider it as "insignificant". He can't remember that he ever has worked more than 24 hours on a story, and he has written them just as mechanically as a reporter, writing a notice on a fire. He cannot promise, however, that his "term work" will come to an end for the future, but he doesn't give the real reason — that he had to support his family. Nevertheless — amid all this he has always tried, "not to squander the stories, characters and images which are dear to me and which I, God knows why, have saved and carefully kept."¹

Through Suvorin's offer to work for *Новое время* Chekhov got an opportunity to use those "characters and images", which he had saved and kept and thus to do justice to his own talent. These stories he publishes under his own name An. Chekhov, but at the same time he continues up to the year 1888 to publish what he doesn't find to be of full value in the comic papers under his old pseudonym of A. Chekhonte.

This relation between A. Chekhonte and An. Chekhov in itself shows that here it is not a question of a break, but of a development in Chekhov's craft. He cannot in fact have behaved so disrespectfully towards his own talent as he suggests in the letter to Grigorovich—in that case Grigorovich probably wouldn't have found any

¹ D. V. Grigorovich's letter to Chekhov and Chekhov's letter of reply are printed for instance in: Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Москва, 1955, стр. 128—132.

cause to write to him at all. A. Chekhonte was of course already before Grigorovich's letter in the process of developing into An. Chekhov. He had started with the special genre of the comic papers—the witty anecdote—and he was in the process of developing it into a genre with new artistic qualities. His first witty, anecdotal stories are concentrated on a in itself trifling episode or situation which achieves an unexpected result. Like all authors of stories of this kind he makes use of the discrepancy between *expectation* and *result*, which is the essence of wit. Witticism has a surprising point, the effect of which depends on the outlet of an accumulated suspense through a sudden change in a totally different direction from what one had expected. Chekhov's early humoresques of this type are often rather banal, and—as we know—Chekhov rejected most of them, when he published his first collection of stories under his own name in 1886. The elementary wit forms, however, the core, from which the whole art of Chekhov as a story writer evolves. Side by side with the best of his merely humorous stories (*Радость* 1883; *Орден*, 1884; *Лошадиная фамилия*, 1885 а. о.) appear already humorous stories in a strongly satirical vein (*Толстый и тонкий*, 1883; *Хамелеон*, 1884; *Унтер Пришибеев*, 1885 а. о.), whereas the period 1886—1888 is characterized by stories, in which the humorous element turns into the tragic and produces a mood of smiling through tears (*Тоска*, *Ванька*, both 1886). In the most significant stories after 1888 the humorous element is subdued, and the prevailing moods are melancholy and *tristesse*, evoked by the boredom and triviality of life. This evolution from pure humour without problems to melancholic seriousness brings about a change in the part played by the “fabula” in the stories. Whereas the early short stories naturally have the tersest fabula, because everything here depends on the surprising point, we find that in the later stories the fabula is reduced to an episode, which has the only function to release feelings and moods by the characters and by the reader for the building up of the famous Chekhovian mood, *настроение*. In a way we can say, however, that the element of surprise is retained also in the later stories, in as much as the fabula here too is developed in a totally different direction from what was expected, but now in such a way that the ending of the story is on a quite different level from that of the episode which started the action. The narrative of “external” events is reduced to a minimum, whereas a chain of “inner” events is built up, forming a mood (*настроение*) through the interaction between characteristic, associative details and the states of mind of the characters. Thus the conflict is transposed to the mental level, and it must find its solution there.

An illustrative example of this development is the story *The Kiss*, which clearly has its origin in the early, merely humorous stories and at the same time by its devices and themes heralds the masterpieces from the time after 1888.²

Through the title of the story we are prepared for an amorous, piquant story — a kiss gives by itself no associations of great passion. This reading is strengthened by the short exposition with its *in-medias-res*-opening. On May 20th at 8 p.m. an artillery brigade on its way to the summer camp comes to the village of Mestechky for a stay overnight. Already during the billeting the officers are asked to tea with the local landowner, Lieutenant-General von Rabbek. *Officers* have always figured in

² Cf. Ronald Hingley, Chekhov. A Biographical and Critical Study, London 1950, pp. 73—76.

literature as flighty and superficial in their love, and this opening prepares us for a story of the unproblematic sort.

Our expectation of a piquant and frivolous story is further strengthened thereby that the person, heading the officers on their way to von Rabbek's estate, is Lieutenant Lobytko, the greatest lady-killer among the officers, having the reputation of being able to "guess by instinct and talent at a distance whether women were present." (V, 438.)³ "Gentlemen, a good sign, — says one of the officers, "our setter leads the way, and that means that he scents the prey!" (V, 437.) And Lobytko answers, "Yes, here there must be women. So my instinct tells me!" (V, 438.)

Thus we are prepared to follow Lobytko's amorous affairs during the evening —and the night—at General-Lieutenant von Rabbek's.

Von Rabbek receives the guests with handshakes and every courtesy, but from the look of his face it appears, that he is not in fact very pleased about the visit. The house is already full of relatives and neighbours, probably on occasion of some family event, and he has invited the officers simply because it would have been unbecoming not to do so. As for the officers, knowing from experience that such tea parties can be rather dull, they have accepted the invitation just because it would have been unbecoming to decline. All of them are polite, and they all feel uneasy—most of all Second Captain Ryabovich, "a little stooping officer, with glasses and with whiskers like a lynx". (V, 439.)

It is only here that the character is introduced which will become the real "hero" of the story, and it is with the right artistic sense that Chekhov introduces this awkward little captain just in connection with the "awkward" situation at the beginning of the evening party at von Rabbek's. Ryabovich's appearance reflects his state of mind: "...his face, the lynx-like whiskers and the glasses seemed to say, 'I am the most shy, modest and colourless officer in the whole brigade:'" (V, 439.) Thus Ryabovich and Lobytko are complete contrasts.

Whereas the point of view of the narrator has been universal so far, we now get an alternation between the point of view of the narrator and Ryabovich. We experience the family von Rabbek and its guests through the consciousness of Ryabovich, while the narrator from his point of view provides us with the "objective" facts.

After tea Ryabovich with the other officers goes into the big hall, where a large number of young ladies are assembled, and where Lobytko already is flirting with a sweet blonde in black, but obviously without success. When the dance begins he dances off with a new prey, a young lady in a lilac dress, but our attention has now been concentrated on Ryabovich, and it becomes more and more clear that the story will not be about an amorous episode in Lobytko's career as a lady-killer.

Ryabovich watches the dancers. Intoxicated by the music and the cognac he has drunk it seems to him that the "smell of roses, poplars and lilacs", which wafted in through the open windows, "did not come from the garden, but from the faces and dresses of the ladies." This impression becomes essential in the developing of the mood, *настроение*, of the story. Ryabovich's associations are easily explained, as for example by the interplay between the colours of young poplar leaves, roses and

³ All quotations are from А. П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва, 1960—64, т. V. Translations by the author.

lilacs and the colours of the dresses of the ladies (the girl in the lilac dress). The impression sticks in Ryabovich' consciousness and runs as a *leitmotiv* through the whole story, arousing ideas of womanliness and everything that is pretty and beautiful in life.

Ryabovich feels superfluous, just standing and watching the dancers. He himself has never danced, and earlier he envied his fellow-officers who had the nerve to ask a lady for a dance, but gradually he has accepted himself and his own appearance, and now he watches the dancers and listens to their lively conversation only "sadly moved".

When young von Rabbek invites two of the not dancing officers to a game of billiards, Ryabovich follows them to the billiardroom in another part of the house. He watches the players for a while, but feels superfluous here too and goes back to the hall with the dancers. He misses the way, however, and suddenly he finds himself in a completely dark room. "Here, as in the hall, all the windows were open, and there was a scent of poplars, lilacs and roses." (V, 442.) He stops short in bewilderment. Suddenly he hears quick steps, the rustle of a dress and a woman's voice, breathlessly whispering "At last!", and "two soft, fragrant, certainly feminine arms embrace his neck. A warm cheek is pressed against his and the sound of a kiss is heard in the room. At the very moment the woman utters a faint shriek and rushes away from him. Ryabovich runs towards the luminous chink of the doorway and slips out of the room.

This is the central episode in the *external* events of the story. A rather trivial episode, built on the old and well-worn motif of mistaken identity. Ryabovich gets a kiss, meant for another during a probably prearranged meeting in the dark room.

That a type like Ryabovich benefits from the mistake is, however, probably a departure from the tradition of the motif of mistaken identity. His figure, having till now only aroused our pity, gets after this episode a faint touch of mild humour and sad comedy, which establishes a relationship to the cabman in *Тоска* and to Vanka in the story of the same name. The episode creates a mood of smiling through tears, which prevails for the rest of the story.

Even after the story has taken this turn we expect, however, that its solution will be *on the same level* as the banal motif of mistaken identity. We are just as curious as Ryabovich to know which of the ladies present gave him the kiss—and we also want to know for whom it was actually meant. In the further development of the story this becomes, however, completely unimportant. The development is raised to another level—from the level of "external" events to the level of inner experience.

After his return to the hall, Ryabovich is at first overcome with shame and fear, because now everybody must be aware of what has happened to him, but he is soon seized by an opposite feeling, when he realizes that nobody takes notice of him. Something strange happens to him—he wants to dance, to talk, to run into the garden, to laugh loud, and he forgets, that he is stooping and colourless—he even enters into conversation with the hostess. During supper he eats and drinks mechanically while he tries to explain to himself what happened. There is something romantic and mystical about the episode, but he is fully aware that the whole thing must be a misunderstanding and that he has been mistaken for another person. However, the insignificant, comic episode calls forth the richest feelings and experiences in Ryabo-

vich's mind. He is wondering who the lady might have been, and this gives him the opportunity to indulge in all degrees of wishful thinking. From the rustle of her dress, the fragrance and her voice he concludes that she must be intelligent! At first he wishes that it may have been the lady in lilac, then the blonde in black, then the lady sitting next to the blonde, and at last he does as Zeuxis did,⁴ when he was painting his famous portrait of Helen—he puts together his ideal woman from the most beautiful parts of the body of each of them!

After the supper the party breaks up, the guests are leaving and at the advice of the host, the officers take a short cut back to the village through the garden and along the river, instead of going the upper road, the highway, as they did when they came. This change of roads is in fact important for the building up of the mood of the story—the garden⁵ and the river are connected with the beautiful and the poetic, the highway with the trivial and the banal.

The description of the way back to the village abounds accordingly in associative details. The officers walk quietly through the garden, all with the same thought—whether they themselves would ever have such a big house, a family and a garden and be able to receive guests as the general did. Well out of the garden gate, they start speaking all at once and laughing without reason. They follow the path which runs down by the river, winding past bushes, small inlets carved out by water, and willows, overhanging the river. The stars are mirrored in the water, they shiver and deliquesce—the only sign of the strong current in the river. The other bank is swathed in darkness, from there is heard only the lament of drowsy snipes. On this bank a nightingale is singing and it is so absorbed in its song that it is not even disturbed when the officers touch the bush it is perching on. “Listen! We are standing quite close, but it doesn’t care at all”, they say with appreciation. The nightingale is a traditional symbol of man in love and here in a twofold sense, symbolizing Ryabovich, who is also carried away from this world, full of an inner song. Just before they reach the village the officers sit down to have a smoke. On the other bank they catch sight of a dim, red light, and they start to discuss whether it comes from a fire, a window or from something else. Ryabovich does not take part in the discussion. The essential thing to him was characteristically, that the light seemed to “smile and wink at him” as if it knew about the kiss (V, 445.).

Back in the peasant's cottage, where Ryabovich is billeted together with Lobytko and another officer, he immediately goes to bed and pulls the blanket over his head to shut himself off from the world, represented by the trivial talk of his roommates, so that he can keep his experience for himself and give a free rein to his imagination. Having in vain tried to gather to a whole the different images which turn up in his imagination, he falls asleep, and his last thought was that “somebody had been kind to him and given him joy, that something unusual, foolish, but extremely good and joyous had occurred in his life” (V, 446.).

The next day Ryabovich wakes up to the military routine. The brigade starts

⁴ Or as Agafya Tikhonovna in Gogol's *Marriage*. See Peter M. Bicilli, Anton P. Čechov. *Das Werk und sein Stil*, München, 1966. p. 181.

⁵ For the *garden* as a central motif in Chekhov, see З. С. Паперный. А. П. Чехов. Очерк творчества. Москва, 1954, стр. 73—75.

moving out of the village, it passes by the house of von Rabbek and Ryabovich again begins his fantasies. It is early in the morning and probably all are asleep in the house and he can imagine all the details in her bedroom—the bed, the clothes on the chair, the scent of poplars, lilacs and roses filling it, but “the features of her face, the charming sleepy smile, all that is important and characteristic, slipped away from his imagination as mercury between his fingers” (V, 448.).

The dull military routine is concentrated in a highly realistic and detailed description of the brigade on march.⁶ It begins with a general impression of the column as a whole—“if you look ahead, you see dust and backs of heads; if you look backwards, you see the same dust and faces” (V, 448.)—and ends with a symbolic incarnation of it all: At the rear of the column goes the train and beside it the donkey Magar, which one of the battery commanders has taken with him from Turkey, “thoughtful, with its long-eared head lowered—a most sympathetic face in the highest degree”. (V, 449.)

Ryabovich continues to shut out the trivial world by losing himself in his own pleasant thoughts and fantasies. From time to time he is interrupted in his reveries by shouts of command which ring out along the column, and which he has to repeat, all the while fearing that the very shouting will call him back to reality.

It is psychologically right that Chekhov lets Ryabovich's imaginative power be strengthened under the impression of a large and luxurious estate which the brigade passes. In his imagination he suddenly again clearly sees the girl that kissed him, picturing her to himself exactly as he had succeeded in picturing her to himself during the supper at von Rabbek's—the figure he had not succeeded in reconstructing before he fell asleep that night. Having consciously and unconsciously tried to recall it, he has now recovered it—“this image had now settled down in his brain and was not to leave him any more” (V, 450.).

A new break in the reveries of Ryabovich is caused by the brigadier general himself, who is inspecting the column from an open carriage. He makes some remarks and ends with a frivolity about Lobytko and his wife. The officers feel obliged to smile.

The trivialities suddenly bring Ryabovich to see his experience in a new light. It is as if he now in fact tries to integrate it in the very reality from which he until now has tried to shut himself out. All that he dreams about as something impossible and celestial is in reality something very usual. The brigadier general for instance—and the other officers—once they were all lovers. Now they are all married and have children, and none of them is particularly good-looking. Ryabovich is now glad that he is like everybody else—sooner or later he too will experience in real life what everybody else has experienced!

The realisation of this together with some glasses of beer in the evening after they have reached the summer camp, gives Ryabovich an irresistible desire to share his feelings with his friends. He tells the whole story in detail, but falls silent after a minute—it surprises him immensely that the whole thing could be told in such a

⁶ As to how important it was for Chekhov to give a correct description, see И. Л. Щеглов. Из воспоминаний об Антоне Чехове. in Чехов в воспоминаниях современников. Москва, 1952, стр. 140—141.

short time; he had thought he could go on till the morning! Chekhov here gives a brilliant illustration of the discrepancy between outer and inner experience, between what *releases* inner experience and inner experience itself.

As a minute story the adventure of Ryabovich is understood by his friends on a wrong level—on the level of amour and frivolity. One of them finds out that she must have been a psychopath, flinging her arms round somebody's neck like that—and Ryabovich must agree. But when Lobytko maintains that he has had a similar experience and tells a story of an episode in a compartment, ending up with "lips as red as the best sort of salmon", "nostrils, breathing desire" and "breasts like buffers" (V. 452), then it is too much for Ryabovich. He finds the whole thing disgusting, goes to bed and promises himself never again to confide in anybody. An instance of the missing contact between people which is so frequent in Chekhov's later stories and plays.

During the camp life in the summer Ryabovich lives on the good and warm experience which has come into his life. He can't help listening to his friends bragging about their affairs and even joins in chasing women in the neighbourhood, but afterwards he is always sad and in his thoughts he asks *her* forgiveness.

August 31 Ryabovich with two of the batteries of the brigade returns from the manoeuvres of the summer, and again they enter the village of Mestechky. Ryabovich has a feeling that he has come home and expects any moment a new invitation from von Rabbek, but nothing happens. In the evening he goes down to the river. The sky over the other riverbank had taken on a red tint from the rising moon. Two chattering old women were collecting cabbage-leaves in a kitchen-garden, "but on this bank everything was as it had been in May: the path, the bushes, the willows overhanging the water . . . only the dauntless nightingale is not to be heard, and there was no smell of poplars and young grass" (V, 454.). Ryabovich goes up to the garden and a whole quarter of an hour he remains standing at the gate, staring and listening avidously into the darkness and calmness of the garden, but he doesn't see a gleam of light and returns to the river. On the barrister of the bridge leading out to the bathhouse of the general, bathsheets are hanging, shining white in the darkness. Without reason Ryabovich goes across and touches them — they feel cold and rough to the touch. The red moon is mirrored in the water, "ripples run over its reflected image, stretched it out, tore it to pieces and seemed to want to take it away with them. . ." (V, 454.).

Thus Chekhov through associative, characteristic details builds up the mood that prepares the end of the story, Ryabovich's self-knowledge — the acknowledgement that he has lived on an illusion, a self-deception. The warm May night with its fragrance, the nightingale and the eerie light on the other bank, stars twinkling in the water—that is all replaced by chattering women, gathering cabbageleaves, cold and rough bath sheets, the dark and quiet garden and the reflected image of the August moon, which the ripples seem to want to take away with them, just as they take away with them Ryabovich's dream. How stupid all this is, he thinks, looking at the water that is running past. In one sentence Chekhov now concentrates the main factors in the story he has told about Ryabovich and lets Ryabovich himself acknowledge the episode as the pure accident it really was: "Now, when he didn't expect anything, he saw the affair with the kiss, his impatience, his vague hopes and his great disappointment in the right light" (V, 454.).

But this acknowledgement is put into a greater connection: "The water flowed past, where and why unknown. It had run just like this in May; from a little river in May it had flowed into a big river, from the river into the sea, then it had evaporated and turned into rain, and perhaps this same water was now flowing before Ryabovich's eyes. . . . For what purpose? Why?"

And the whole world, the whole life appeared to Ryabovich to be an incomprehensible, aimless joke. . . . Lifting his eyes from the water and looking at the sky, he again remembered how fate accidentally had caressed him in the person of an unknown woman, remembered his summer dreams and images, and his life seemed to him unusually mean, wretched and colourless" (V, 454–455.).

Ryabovich here applies a perspective of eternity to existence by viewing his own little person in relation to the eternal cycle of nature. This use of timeless, impersonal nature as contrast to the fate of individual man, we will find in many of Chekhov's later stories, e.g. *The Student* (*Студент*, 1894) and *The Lady with the Dog* (*Дама с собачкой*, 1899).

In a paper in "Chekhovian endings" A. G. Gornfeld points out as a characteristic feature that Chekhov "takes leave of his hero in the moment when the hero begins to reflect, meditating on what he has lived through as a result of the events described in the story. And this is of course not an accidental monotony about this device. The thoughts and reflections of the hero—those are projections of the thoughts the reader is supposed to have. They are exactly what the writer aims at."⁷ An early example of such an ending combined with the motif of eternal nature we end in the story we have discussed here.

By the very fact of succeeding in making "the thoughts and reflections of the hero projections" of the thoughts of the reader, Chekhov has also succeeded in findowing his story with a universal dimension. The comic episode served only as a releasing factor for the feelings, moods and thoughts of Ryabovich, which at last bring him to realize his own situation in life and which assume an universal meaning—from a trivial level we have during the story been raised on to a tragic level.

But Chekhov has one more point in reserve. When Ryabovich comes back to the cottage his friends are gone — they have all again been invited to von Rabbek. Joy flares up in the breast of Ryabovich, but only for a moment—he goes to bed—"in defiance of his fate, as if he wanted to annoy it, he did not go to the general" (V, 454.). Thus the motif of mistaken identity is not realized at all. It dissolves into nothing. The obligatory "recognition", demanded by the literary tradition of this motif, fails to come off,⁸ but exactly by bringing the motif in again in this negative way in the last lines of the story, Chekhov strengthens the contrast between its two levels.

Thus Ryabovich shows in practice by not going to von Rabbek's the acknowledgement he has reached. His attitude to life has forever become the quite, melancholy resignation, that attitude to life which is characteristic of so many of the "heroes" succeeding him in Chekhov's stories.

⁷ А. Г. Горнфельд. Чеховские финалы in the journal «Красная новь» 1939, № 8—9. Here quoted from А. Б. Дерман. О мастерстве Чехова. Москва, 1959, стр. 86.

⁸ Cf. Peter M. Bieilli, Anton P. Cechov. Das Werk und sein Stil, München 1966, p. 179.

Types of Conflict in Contemporary Soviet Short Novels

L. JAGUSZTIN

1. In Soviet critical literature, and in studies concerning the rank and role of short novels, one of the basic questions is aimed at the discovery of reasons for the flourishing of this genre. The *choice of a genre* is the result of a number of factors in concrete cases, but the sudden advance of a genre is usually indicative of more than just a vogue tempting authors to write and it reflects serious symptoms as well.

One of the factors accounting for this seems to be the accelerating development of outside reality, which, with the constant flow of information, continually enriches the reader's awareness, revealing to him a multitude of situations requiring evaluation and decision. In this rhythm of rapid change it is difficult to synthesize in time the great tendencies; as the closed nature of details and situations is predominant in the world. Another reason for this perhaps is the complexity of this process, in which it is difficult to create real order, since dozens of 'partial truths' obtain behind life phenomena and human behaviour. All kinds of completeness are in fact only sections, for the writer's knowledge of the world is too imperfect to encompass and evaluate the whole of life. Thus, the writer chooses a *problem case* rather and resorts to the force of the parable.

In addition to emphasizing the *transitional* character of this age, one can easily be tempted to relate the popularity of the short novel to the young generation of writers, to the desire for experimenting and to the attempts made by nationalities with newly acquired literacy. With its relative freedom of conventions, the 'new genre' is more suitable for trying out new ideas and for the self-expression of the *awareness of this age*.

The short novel can also be regarded as an integral part of a more uniform artistic process, which is characterized by a greater intellectuality and susceptibility to abstractness in describing the world in order that the social meanings discovered can be formulated more clearly and in greater intellectual, conceptual and psychological contrasts.

In relation to the short novel it means that besides an exciting plot relying on an *external* conflict, situations *confining* tensions acquire greater and greater importance. This genre, which centers around personality and behaviour, reveals the essence of phenomena more profoundly. This can be well observed in works where the turning points of Soviet history are rewritten.

The *second* artistic treatment analyses again familiar facts and processes already formulated artistically. The philosophical, ethical and psychological realizations so obtained serve as essential qualifications additional to the ones already existing, and the framework provided by the short novel for the ordering of these realizations is more appropriate, for individual questions can be more clearly dealt with in this genre having fewer ways of increasing intensity and the argumentative nature of the story. The experience accumulated as a result of the distance in time itself requires this artistic resumption of familiar subjects. In addition, some sort of *reaction* to earlier treatments also enforces itself by means of new interpretations through emphasizing different aspects and the intention to express more.

2. Changes in the *conflict types* of short novels well reflect appreciative preservation as well as the wish to make a meaningful step forward. Writers of short novels regard as their own those positive heroes with their conflicts, though not with the original artistic emphases: they carry further the case for the cause and the aims, but they adjust them in such a way that they serve contemporary interests. These short novels omit everything closely bound up with the recent past through its concreteness. Even if they reach back to somewhat earlier subject matter on life, they purify it to a great extent and shape its actuality in accordance with the requirements of our age having a more complex system of values. When politicians come to the fore, their lasting qualities are scrutinized, and when human behaviour is presented, those motivating factors are scrutinized which provide well applicable lessons.

This abstracting-concretizing kind of acknowledgement avoids, deliberately in a way, the personification of events, and tries to measure forms of conduct on the basis of a deep analysis and to realize the reliable appreciation of Man through them. With its approach respecting all interrelations and *partial truths*, the short novel strives to synthesize the essence of this historic period through the *apparent* analysis adopted. It often creates a closed epic world around its hero. The earlier struggle, polarized for and against him is supplemented by a background and personality capable of a quicker comparison of intellectual and spiritual processes. This detailed treatment renouncing extensiveness becomes a compositional unit of measurement in the works and determines the proportion of the characteristic features of epic representation.

This often decreases the distance between the chronological extremities of the plot and 'sketches only roughly' the spectacle-like appearance of the hero, as the descriptions are approximated towards the intellectual experience of perception rather than the actual experience of similarity. It allows the reader to get closer to the hidden world of mental intimacies, often supplying by this the conventional story. The historical and social susceptibility of the contemporary reader is rather erudite, and so he needs no explanatory completeness of physical details for his experience and in order to form an opinion. The great experience of our age, i.e. the new collective and the success of the new man moulding his fellow new men, manifests itself in heroes of more and more dimensions. Processes also characterizing in detail the development of socialization come to the fore.

3. The community levels and fields of force in which conflicts primarily exist, i.e. the concrete and direct social structures play an ever increasing role in qualifying

conflicts. In addition to ideological awareness, the factors working in tangible proximity to the personality also have a strong attitude-forming force.

The origin and battle of views and attitudes are often demonstrated by clearly polarized conflicts stemming from two opposite angles as well as by a *confrontation of the course of life and conception of the two heroes*. In a short novel of his first prose volume, VI. Cibin examines this *sociopsychological* mechanism in the story of Borovikov and Kalebnikov.¹

The conflict develops in two directions: one is a more traditional confrontation that can be easily traced back to class distinctions, historical categories and antagonisms. The other takes place in the heroes themselves. The tensions are especially great in the case of the negative figure, who, because of the inflexibility of his attitudes throughout his course of life, is incapable of accepting the new social circumstances. He rather consumes his environment and himself, since the class conflict has been brought to an issue at his expense. In his highly successful short novel entitled *The echo of the war*, A. Kalinin tackles the same problem, but with more watchful susceptibility and motivational care than Cibin.² In addition to a dramaturgic structure, he is able to create a more essential drama within the epic framework. In the story of the heroine of the short novel, the author expands the distance between the poles of the conflict, and not only between good and bad conduct but between present and past as well. Thus, he has an opportunity to show those consequences which could not be seen beforehand nor could have acquired significance from another angle. Varvara Tabunsikova is an unambiguously negative figure, though not entirely finished. The writer analyses the grades through which one becomes such a person as well as mistaken social proportions both on the level of ordinariness and that of ideological stand.

In his first prose work entitled *The orphan*, A. Jashin, the poet, perhaps inspired by the precision of poetic formulation, confronts the different behaviour of two brothers.³ The brother who is on the wrong track recognizes that with some egoistic shrewdness and self-pity one can get more from society and he organizes his life accordingly. The parabolically clear intellectual intention admirably adjusts itself to the character sketch. Character drawing subjected to one single aim results in a rather simplified personality and often relies on the general truths of great ideas and well-known statements. The whole reflects something of the inherited illustrative technique of representation, which has not been able to make lifelike its essential ideas on an appropriate level.

Better character sketching and more turbulent tensions can be encountered in works where the conflict is evoked by the *struggle of two ideas*, and the antagonistic character of the value poles in itself promises sharp dramatic fights. But even here does haunt the opportunity of ideological and mainly psychological simplification providing security.

The battle usually takes place within a *more closed* community framework. With this the tensions caused by emotions and mistakes made in passion are increased

¹ Вл. Цыбин. Клад. М., Изд-во «Советский Писатель», 1967.

² А. Калинин. Эхо войны. Ростов, 1966.

³ А. Яшин. Сирота. М., Изд-во «Советский Писатель», 1963.

and the possibilities of dissolution are cut off, with no way out. Thus, the solution is either destruction or the hero is rescued just in time by some external force and is removed from the destructive environment.

In a short novel by A. Kuznecova, entitled *There are many roads on the earth*, it is only with doubts that Andrei Nikonor chooses the priesthood, but this vocation does not give him the necessary explanations either and his life comes to a tragic end.⁴ A. Jakubovsky's Laptev loses his life in a struggle against a sect that has detached itself from the world and life.⁵ Evdokimov's 'sinful daughter' is driven to death by the fanatic and shrewd environment.

The emphasis in these works is laid on the intellectual and spiritual fallacies and self-sought loneliness of the victim. The author does not allow the reader to get nearly as close to heroes enclosed in total negativity. When assistance comes in time, the hero is freed from the threatenings of failure, admits his fallacies and is freed from them. At such moments the external tensions as well as those in the hero are dissolved and yield their place to the appreciative joy over victory and return to life. The closed nature of the action sphere ceases and with this the action comes to a standstill. This line of development is also followed, for example, by the conflict of Tendriakov's work entitled *The wonder-worker*.⁶

The 'fourth generation' achieved its first significant successes by *dissolving* historical and social conflicts *in everyday events*. They created essential conflicts, most often fixed to a chosen moment of the action, so that earlier details could also acquire a rich meaning and that man as such could be grasped behind concrete events.

In his short novel, *The word of cranes*, written in 1959, V. Bikov represents a regular 1941 episode: several soldiers cover the retreat of the others in a self-sacrificing way.⁷ They learn how to fight in this state of pressing need. Here, however, the writer deviates from tradition by supplementing the poles We — Enemy, built on the tensions of the action, by means of a not less important factor, the conduct of individual soldiers exhibiting different degrees of humanity. Thus, enormous moral differences are brought to the surface: from the unfaltering Glechik through Ovseev, who wants to escape out of beastly fear to Psenichy, surrendering to the enemy of his own will. These conflicts within a group rise above the background of continuous fighting and the reasons for their appearance have to be sought somewhere deeper, in the heroes' character and system of views formed before, and without the war.

This dividedness does not decrease the heroism and pathos of a soldier's defence of his country. On the contrary, it supplements the self-sacrifice of the soldier by the pangs of the man's conscience. Glechik shoots dead his comrade wanting to escape, for he does not find any other solution under the pressure of the moment. The range of motives associated with the punishment of betrayal is one of the conflict-forming bases of his further works, too. Different ways of conduct are presented to the reader in a form evaluated in greater detail in works containing a small number of heroes.

⁴ А. Кузнецова. Много на земле дорог. М., Изд-во «Советский Писатель», 1962.

⁵ А. Якубовский. Мшава. М., Изд-во «Советский писатель», 1971.

⁶ В. Тендряков. Чудотворная. М., Изд-во «Советский Писатель», 1957.

⁷ В. Быков. Журавлиный крик. Минск, 1972.

This process of approach can be traced well in the short novels of Ajtmanov, Meras, Goncharov and Edlis.

In his work entitled *Ill-success*, Goncharov analyses the military and moral difficulties of the seizure of a town. In R. Ibrakimbekov's *A quiet day* the essence of the conflict nearly falls outside the plot.⁸ Deep social meanings aimed at a defence of values can be discovered behind the 'pointlessness' of Andrei the picture-saving's death.

Conflict creation built on the *technique of recollection* has the same function. The return to events that took place earlier does not duplicate only perspectives but the mechanism of evaluation as well and intensifies, accordingly, individual details. In his short novel entitled *A story from Hatinsk*, Adamovich applies this method of approach with highly personal versatility.⁹ The heroes are guided by unforgettable contents and hard moments reseen and re-lived when the participants meet.

The development of this type of conflict *closer to the individual* can very clearly be traced through Edlis' short novel written with pure means, having an almost completely dramatized form and built on a single big dialogue as well as some reminiscences of events. The conflict works with tensions arising from *the crime, the concealment of this crime, the hero's protracted guilty conscience* and the subsequent punishment when spiritual behaviour is shown.¹⁰ Everything is revealed from the conversation between the traitor and the person who unveils him: self-rescuing passivity exhibited in situations requiring immediate action is just as much betrayal as openly passing over to the enemy. It means a renunciation of the common lot, i.e. the fratricide formulated expressively in the title: *Where is your brother, Abel?* Supported by this Biblical reference, the validity of the conflict is made universal, which was again checked by the pressing circumstances of the war and the camp requiring severe humanity. The simple hero as well as the plot structure make it possible for the facts revealed by the documentary and emotional memory to establish many-sided evaluative contacts with the reader's consciousness.

The everyday life of Soviet reality and the dissolution of *conflicts 'made possible' by internal circumstances* usually take place in two spheres: in the concrete ordering of events and the standpoint emphasizing social perspectives. Contradictions are generally sharpened with the gradual change of the original situation, usually as a result of the stubborn existence of some delaying-hindering motive. The solution is provided by the intensification of this motive up to the tragic end or the elimination of it.

These life situations manifest themselves most markedly perhaps in Tendriakov's short novels. In this sense, his works are of one type. The search for conflicts with sensitive eyes, the courageous creation and application of tensions as well as the acknowledgement of the possibility of tragic ends could also be called a writer's programme. This programme presents itself in the fate of Ivan Chuprov, Fedor Solovojkov and Ignat Gmyzin or in the story unfolding around Vas'a who happens

⁸ Р. Ибрагимбеков. Спокойный день. М., Изд-во «Советский Писатель», 1974.

⁹ А. Адамович. Хатынская повесть. Минск, 1974.

¹⁰ Я. Эдлис. Где твой брат, Абел? М., Изд-во «Советский Писатель», 1971.

to cause an accident.¹¹ The last story serves as a clear example of aggravation brought about by delay, i.e. of the creation of a real conflict. A young man, whose life is in danger after a serious injury, ought to be taken to hospital, but first Mit'a does not want to help, then a number of persons refuse participation referring to their bureaucratic confinements and by the time they take action it is impossible to save the injured man's life.

The same can be observed in the artificially accelerated career of Nast'a as well. The outsized scope of her duties cause her sad fall, since the heroine cannot meet the moral requirements of her work. In his short novels, Tendriakov often cautions against superficial evaluations. In his work entitled *Three sacks of rubbishy wheat*, the clash between Bozheumov and Kisterev represents that between the groups of false processes and those showing respect to Man, creating values and defending them.¹² The world of simple-minded people often living in adverse circumstances offers greater possibilities for highly powerful clashes between different types of behaviour. This is reflected in works by Semin, Shukshin, Lipatov, Antonov and Chivilihin as well. Chivilihin's Klara Ivanovna, B. Bedny's heroine Tos'a Kislicinskaya, Lipatov's Victoria, N. Dubov's 'fugitive' and Rekemchuk's Babushkin are all different people, but each of them encounters obstacles in the form of conflicts and emerges from the fight one way or another.

The conflict is often not formed in the plot itself, but by the character of the hero in the sense that it somehow *opposes the enforcement of ideals*. Its essence lies in this not too sharp opposition, and, as a consequence of the absence of clear-cut positive traits, critics are liable to condemn such heroes. They are not directly linked with the great social actualities, but do not sabotage them directly either. They look for their place and individual happiness in the more alluring system of values of everyday life.

This type of conflict is fashionable in two versions: in one of them character development progresses towards a more clearly ascertainable *breach of norms*. In A. Skalon's short novel entitled *Living Money*, Arkan'a the locksmith goes to the taiga for a month every year to hunt, in order to supplement his wages.¹³ He acquires a flat for himself by similarly artful means. His mind focussed on such successes regards the collective as a means: he takes advantage of existing deficiencies in the consumer structure. He would have to rearrange his whole outlook upon life so as to change.

The other version is associated with heroes having a more intellectual profession who are more sensitive to various moods. The conflict between awareness of life and view of life is brought about partly by a more tiresome way of life, which makes participants more sensitive to microchanges in themselves and in their environment. It drives them towards some much desired quiet happiness, and it is the fluctuating changes of these stages that create the appearance of serious conflicts. Zaligin's Irina works in a research centre and this fact partly accounts for the complexity of her inner life. Velembovskaya's heroines are generally simple, well-balanced and contented figures, although she also has some struggling heroes. Sasha, Varvara and Marianna

¹¹ В. Тендряков. Ухабы. М., Изд-во «Советский Писатель», 1963.

¹² В. Тендряков. Три мешка сорной пшеницы. *Наш Современник*. 1973, № 2.

¹³ А. Скалон. Живые деньги. *Наш Современник*. 1972, № 3.

shape their fate ambitiously within this harmony of views, but Dobrohotova's personality is much more complex than this even before herself. Granin's Chizhegov and Kira's Andreevna cannot be simplified either to seeking experiences out of boredom, since their personal feeling of want is more meaningful.¹⁴ In E. Vetemaa's short novels this critical period built on *microconflicts* presents itself in an even purer form, as it is changes of the moment within the great interrelationships of life that shape the general condition, energy and zest of the hero. In the *Exhausted Man* the figure of the hero unfolds itself from the detailed reflections on continuous existence in the scenes made up of exact observations deprived of a plot.¹⁵ With this the time instances consciously lived through become organic parts and significant moulding factors of the personality, which has an ever-changing connection with its environment and itself. In *Eggs à la Chinese* the ironically presented fear of death, the philanthropic enthusiasm and philosophizing imagination of the protagonist who keeps a diary are just as much a characteristic part of the general condition of contemporary man as the thoughts and principles richer in value.¹⁶

4. In accordance with the increasingly abundant experiences and self-knowledge of the historic age in question, the number of conflicts are shaped through an intention to *clarify*, *synthesize* and *model* increases, and these provide us with a qualifying opinion about individual patterns of human conduct.

The main function of the plot directed deliberately towards the 'situation' prepared in advance lies in preparing and reaching this situation. In his work on Ivan Ivanich's little dog, full of lyrical emotions, Troepolsky lays emphasis on the conduct of people getting into contact with the dog — beyond the charm and lovability of the existence of the little animal and the process of its acquaintance with the world.¹⁷ The dog is naturally not a partner possessing equal rights, nevertheless it rises to be one with its benevolent defencelessness, confidence and attachment. Bim learns how to appreciate and take care of things, but, as a result of negligent wickedness, it becomes definitively suspicious, only to perish.

In another mode of writing it is the *child* that takes the place of plot organizer. It surmises and has a presentiment of the necessity for an exemplary intervention in a situation fraught with adult preparedness and problems, and acts accordingly. In this *partly instinctive heroism exhibited by children instead of grown-ups*, the given norm enforces itself in pure form as a result of simplifications and some sort of a state close to the ideal one emerges. And in this contrastivity measured against the child, the decision based on moral maximalism, which does not always have this effect in the case of an adult hero, becomes respectably credible.

Somehow two evaluative systems and mechanisms meet in these conflicts, the more general one more closely following values and the more concentrated social ones. The child makes them confront each other and tries to reconcile them in such a way that the harmony more reliable in perspective should enforce itself at the expense of the momentary one.



¹⁴ Д. Гранин. Дождь в чужом городе. Л., Изд-во «Советский Писатель», 1973.

¹⁵ E. Vetemaa: Előérzet (Forefeeling) Európa, Bp., 1969.

¹⁶ Mai észt kisregények (Contemporary Estonian Short Novels) Európa, Bp., 1974.

¹⁷ Гросполский. Белый Бим чёрное ухо. Наш Современник. 1971, № 1, 2.

This behaviour, according to *the logic of values*, determines the functions of events in the whole of the plot. Besides, the defencelessness of the child as well as the endeavour and self-sacrificing activity of weakness certainly evokes emotional respect in the reader. The events and the moral are lifted over into a more poetic medium, often only to be corroborated by the direct position taken up by the author. In Ajtmatov's short novel, the child's death, declining even the possibility of a compromise, solves the conflict by transposing it from the sphere of the immediate plot into the world of values exempt from incidental events in order to refer it back to reality qualified.¹⁸ The effect of the environment, the fact that the child is half-orphan, the weak grandfather, men who are violent and the freeing temptation of the tales are all very important in influencing the decision of the little boy relying on them, although they are not of a compelling nature. All in all, it is volitional causality that enforces itself, driving the little boy to his ideal, his shelter. The illusionary but 'cruel' artistic solution is justified in the claims to life of a bigger community than the immediate one and, thus, its meaning and significance are not confined to this single case. In Ibragimbekov's splendidly written work entitled *Let him stay with us!*, a similar process is presented, that of *early humanization* concerning age, as well as the emotional and ethic beauty of this process and its effect on adults.¹⁹ The little chief hero allows a hungry circus lion to enter their flat in order to ensure a more favourable environment for it, and a special understanding emerges between them, which the child defends hard even against his father. The author gives voice to his objection to the induration of familiar and automatized human relations as well as to the worn out and neutralized contents through the healthily sensitive view and behaviour of his hero, and emphasizes the necessity to improve them.

The conflict built on a simple plot and a slowly unfolding situation is the result of a conscious artistic device in order to activate the reader. Appropriately graded situations and motivating preparation are more important than the events themselves because it is these that call attention to meanings 'outside the text'.

The same artistic intention enforces itself in another short novel of his too: the work, which starts as an adventure story for the young, expands to yield a situation and becomes static by moulding together severe tensions.²⁰ The children cannot find the way out of the cave found, which had been used by the Germans, and the danger that they might perish is imminent. Their reactions gain in richness as they become adultlike. It is the main hero who is the weakest physically, but it is also he who does not allow his companions to eat from the blown-up canned food, realising the 'anti-goodness' of the Germans and it is he who takes revenge on the skeletons in his own way.

In his short novel entitled *My Chomolungma*, E. Nosov employs the sensitivity of his child hero for qualifying the world with diminished dramatic effects.²¹ He allows especially the capability of atmosphere creating new aspects to enforce itself. For the

¹⁸ Ч. Айтматов. Белый пароход. М., Изд-во «Советский Писатель», 1971.

¹⁹ М. Ибрагимбеков. Пусть он остаётся с нами. М., Изд-во «Советский Писатель», 1974.

²⁰ М. Ибрагимбеков. Незнакомая песня. М., Изд-во «Советский Писатель», 1974.

²¹ Е. Носов. Моя Джомолунгма. М., Изд-во «Советский Писатель», 1974.

young boy confined to bed it is the ancient tree in front of the window that means vital force, the calm of existence and the security as well as serenity of those who defy difficulties. That is why he riots against the ethic indifference of everyday life, which brings about the felling of the tree. Of course, a greater degree of spiritual susceptibility and finer observation are needed for this intensified protest, but, with this, the author points out essential instances of tactlessness in life, i.e. the importance of preserving real values is emphasized.

Breaking off from reality in this positive way, with the intention of usefulness, as well as putting on the 'mask' of a raving folk tale hero also serve this freshening of approach by projecting on to each other the two dimensions of the ordinary and the folk tale. That is why the attention of M. Stelmah's little Mihajlik is drawn to free beautiful and gracious birds and that is why V. Sefner's Kolja invents interesting situations suitable for acting and it is for this very reason that Zaligin's hero, Aljoska Drozov talks with Oska, the 'funny boy' and other figures, figments of his own imagination.

V. Without any doubt, conflicts of a different structure and intensity manifest themselves in these works, different from those of types mentioned earlier, in which the employment of dramaturgic rules is more obvious and the tension-creating play of the struggle of equal forces is more even. In these works, however, more importance is attached to turns caused by realisation, condensation by means of some unexpected event, and poetizing idealism, but in all these solutions it is a more precise expression of epoch consciousness, and the intention of a more careful artistic revelation that guide the authors of these short novels. It is not only the way and arsenal of artistic *argumentation* that change, but the degree of generalization as well, by means of more expressive *parables*. The poles of choice and responsibility are expressed in conflicts more and more intensively, for individual existence is linked to the universally human and social through these. The interiorization of norms is the real indicator of collective existence, and the conflict figures as a watershed in this process.

Ласло Немет о Толстом

И. Ч. ВАРГА

«Менее благодарный способ уважения
“великих умов” — критика, более бла-
годарный — фетишизм»

(Ласло Немет)

«Война и мир», «Воскресение», а главным образом «Анна Каренина» оказали огромное влияние на молодого Ласло Немета. В Левине его дочери видели духовного отца, настолько тесно было их знакомство с ним. На «Анне Карениной» Немет сначала сам учился русскому языку, а потом учил других. «Автобиографическую трилогию» он читал детям, а на уроках психологии в Ходмезёвашархее пользовался ею как учебником, о «Крейцеровой сонате» и о трагедиях Шекспира он тоже спорил. То, чего не хватало в творчестве Толстого, он прочитал в издании Гутенберга в месяц своего тяжёлого пребывания в Дебрецене¹.

Влечение молодых лет отразилось на уединённой работе в мастерской творчества. Будучи переводчиком, он из скамейки подневольного галерного гребца строит лабораторию. Толстой помогает в том, чтобы он своё невыгодное положение сменил на относительно выгодное. Он поедает книги не с быстротой читателя. Результаты медленного темпа — его блестящие переводы и труды о Толстом. Они свидетельствуют о таких познаниях, которые может иметь только подмастерье о своём мастере. Этот переводчик в этом случае и сам господин, который в новой литературе в качестве подмастерья провёл годы в переводческой работе около самого большого господина.

Необходимость наблюдать увеличивало осознание того, что в процессе работы «на ум самого переводчика давят убеждающие мысли». Немет не проводит в «обществе» ни единого иностранного, ни венгерского писателя столько времени, сколько в «обществе» Толстого. Рассмотрев жизнь великого русского писателя, он втайне начинает рассматривать свою. Он проводит глу-

¹ L. Németh: Tolsztoj inasaként. (В учениках у Толстого) Megmentett gondolatok. (Спасённые мысли.) Будапешт, 1975, стр. 28. (В дальнейшем: L. N.: вышеупомянутое произведение).

бокое геологическое бурение в творчестве Толстого, использует в своей работе результаты специальной литературы, начиная с известной книги Ромена Роллана о Толстом и кончая малоизвестными источниками.

Поколение Немета получило Толстого не в потоке благословений. У нас он тогда не был в моде, его произведения всасывались медленно без сопровождающих их событий. Однако, влияние его было огромно, так как он обращался к молодёжи от имени полноценного человека. Толстой умел заставить воспринимать его самого, как тему, проходящую через все его произведения. Приблизительно шестьдесят лет говоря о самом себе, он сумел извергнуть из себя целые эпосы.

В своей рецензии на две книги о Толстом, появившейся в журнале «Nyugat» (Запад) в 1929 г., в рецензии, явившейся первой работой о Толстом, Немец пишет: «Культ Достоевского и Толстого останется духовным экзаменом государств. Венгрии мы особенно желаем этот культ». «Наша лира — для немногих, наша проза — упрямо автобиографична: она даёт анатомию жизни, а человеческие группы описывает как фауну. Может быть как раз русское влияние потянуло бы за собой в венгерскую литературу голубой небосвод вечных проблем, без которого национальная литература останется литературой одного племени». Вместо серий нам необходимы «удобоваримые и ассимилируемые» книги, как для французов «Достоевский» Андре Жида².

Первая книга на русском языке, полученная из Берлина, «Преступление и наказание». Второй прочитанной книгой была «Анна Каренина», о которой он думал, что язык её сложнее и богаче. Эта книга, прочитанная им несколько раз, сыграла ту же самую роль в углублении русского языка, что и «Пармская обитель» в углублении французского.

Встреча Немета с Толстым как бы фатальна. В течение пятидесяти лет он переводил только отрывки из произведений писателей, необходимые для его трудов. Первую просьбу о переводе он получил на одну из четырёх-пяти книг, которые ещё в отрочестве вошли в его жизнь, на «Анну Каренину». Первый перевод он сделал за полтора года, затем полгода потребовалось на проверку и исправление перевода. За этой книгой последовала давно любимая книга семьи «Биографическая трилогия», к которой были присоединены «Воспоминания», написанные Толстым в старческом возрасте. «Плоды просвещения» Немец перевёл за месяц. Затем последовала серия рассказов Толстого, а потом самая тяжёлая с точки зрения переводческой работы книга «Власть тьмы». Любимицей сцены неизменно остаётся «Живой труп».

О фатальной встрече Немец пишет на страницах «Человек и роль». В Широк он отдыхал с женой и дочерью-первенцем. На него действовали угнетающе широкие пещерные квартиры. Размышляя о будущем, он читал Толстого на опушке леса. Впечатления от чтения, социальная нищета деревни, трудности своей писательской судьбы восстановили его против того, чтобы быть критиком. Нездоровье дочери усиливало это душевное болезненное состояние. Здесь

² L. N.: Két könyv Tolsztojról. (Две книги о Толстом.) Európai utas. (Европейский путешественник.) Будапешт, 1973 г., стр. 284.

впервые нахлынула на него волна безнадежности, о которой Ади в одном из своих стихотворений писал кровью: «Потому что ничего не могли поделать. О, ничего.»³

Параллели и отклонения

Развитие русской литературы характеризуется параллельно общественному развитию. В 19 веке русская аристократия ещё процветает, в то время как австрийская, французская, английская (частично потомственная аристократия) или уже не существует, или приостановила своё развитие на страсти к накоплению. Толстой издевается над двуязычием русской аристократии, но ещё и в шестидесятые годы продолжает писать десятки страниц на французском языке в «Войне и мире». Двуязычие шло на пользу русской аристократии, как для венгров долго сохранявшийся, во многом несовременный латинский язык, дающий венграм характерное отличие во всей Европе.

У русской аристократии была сфера деятельности даже в том случае, если она служила вымогателю. Царский двор использовал не потомственную аристократию, тогда как провинциальная аристократия больше была аристократией по происхождению, оппозиционной. Он сравнивает кехидскую усадьбу Ференца Деака с домом Толстого в Ясной Поляне. Усадьба в такой же мере дом, как дом — усадьба. Разница кроется в образованности и в уровне жизни: юридической латинской просвещённости противостоит более свежая французская европейская образованность⁴.

У русской провинциальной аристократии расстояние превратилось в отдалённость. К языку мирового значения примкнул западный отработанный писательский метод, у которого под рукой была исключительная вещь: русская действительность. Задача тоже была исключительная: методом западной цивилизации заставить заговорить русский народ и народы, отставшие от западного развития. И между тем метод надо было расширять, чтобы он стал применим к этому более древнему, более общему изображению гуманности.

Надо сделать чужие завоевания национальными, как в диалектике самосохранения и обновления; Немец даже национализм считает борьбой. Это борьба народной души, чувства собственного достоинства с жизнью и авторитетом, сопровождающими чужие завоевания.

Описание основных ветвей русской жизни Гоголь, Гончаров и Тургенев совершают с более строгой любовью и с лучшими намерениями, чем самые образованные патологи. Обломов — это описание русской формы болезни. Патологическая объективность — это великая черта русского романа. Она защищает писателей от романтического самоуважения, которому немцы частично научились у своих писателей⁵. Любовь и строгость происходят от приверженности, от взятия на себя ответственности. Обнаружившаяся русская жила

³ L. N.: Ember és szerep. (Человек и роль.) Кечкемет, 1934, стр. 43—44.

⁴ Вышеназванное произведение, стр. 30.

⁵ Там же, стр. 42.

в Гоголе расширяется и углубляется дальше в Обломове, чтобы, пройдя через произведения Достоевского, пьесы Островского, семейные романы Щедрина, нарисовать русский патологический атлас⁶. В первый период русская литература адаптирует свой метод анализа, выступает против язынов, показывает и одновременно критикует рисуемую ею действительность. Качественный прыжок обозначает Пушкин, благодаря которому русская литература помимо локальной необходимости обращается ко всему миру, как немецкая литература, начиная со времён Лессинга, Гердера.

Немет видит в Пушкине основателя современной русской литературы, который в равной мере в лире, прозе и драме заложил основы, на которые легли выдающиеся страницы Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого. Принимая во внимание справедливость сказанного, нам следует оттенить дефиницию: в пушкинском качественном скачке предшествующие события, влияние русской и мировой литературы играли более значительную роль, чем это считал Ласло Немет и литературная общеизвестность.

За одну неделю пребывания в Ленинграде Немет познакомился со старым Петербургом, с огромным центром вкуса тех архитектурных времён, когда строился Зимний дворец. Квартиру Пушкина он видит как дом светского льва, который светится той же лёгкостью, что и его произведения. Немет в переведённом им на венгерский язык «Борисе Годунове», слушая музыку Мусоргского к нему, видит в Борисе истерзанность русского героя, в Грише (в этом наполовину чичиковском, наполовину алёшином образе) — русское психологическое⁷ мастерское исполнение.

Во втором большом поколении писателей, в Достоевском и Толстом, в 60-ые и 70-ые годы происходит смена акцента, ослабляется пристальное внимание к любви. Пишущий становится на сторону описываемого. В русском народе, но главным образом в крестьянстве обнаруживают преимущества, недостающие свету. Пишущие поворачиваются против той цивилизации, средствами которой они в большей части пользуются. Акцент падает на болезнь и на исключительные достоинства больного. «Преступление и наказание» — картина болезни, но совсем с иной этиологией. Здесь речь идёт о том, какую опустошительную работу производит западный болезнетворный микроб в русском народе, далеко отстоящем от Запада. Лекарство от болезни Достоевский предполагает найти в ещё здоровом евангельском духе души русского народа.

Немет осуждает Достоевского своей острой критикой. Насколько великолепно описание случая, настолько сомнительно патологическое объяснение его. Толстой следует этому заблуждению Достоевского. Над светским львом и сердечным человеком уже в «Войне и мире» брошены на весы Запад и Россия. Русская победа 1812 года уже поколение Пушкина склонила к тому, чтобы оно это взвешивание сделало в националистском духе. Но цари и их собственные судьбы бросили тяжёлый груз на другую чашу весов.

⁶ L. N.: Orosz fordításairól. (О моих русских переводах.) Sajkódi esték. (Шайкодские вечера.) Будапешт, 1974, стр. 190.

⁷ Там же, стр. 191—192.

Толстой через пятьдесят лет повторит взвешивание уже в националистском духе. Наполеон и Кутузов представляют собой эти взвешенные миры как два символа. Один — активный герой, индивидуалист, верящий в себя предприниматель. Другой — знающий, что сила в общности, верящий в помощь природы и Бога, пассивный, уклоняющийся. Один — карлик в своей безумной самоуверенности, другой — великан в своей перенесённой в народ выдержке, стойкости. От имени великого народа, народа с высоким призванием пишет Толстой великолепно, но безусловно неправдиво. Неправдив он уже в сравнении Наполеона к Кутузова, а в ещё большей мере в сопоставлении предпринимательского духа и пассивности, Запада и Востока. Запрещённые приёмы трактатов о Шекспире⁸ кроются и в романе. В Толстом, умаляющем западную просвещённость, можно чувствовать обманувшую его национальную пристрастность.

Духовное восприятие Толстого всегда сопровождается двойной реакцией. Признанием того, что надо перенимать новые достижения и противоречием тому, что во время перенимания надо обеспечивать требование цельности человеческой души. Эта двойная сила подбросила вверх немецкую литературу 18 века точно также, как Ади и Бартока. Самую большую модель этого процесса представляет собой русская литература, большой переход, свершившийся в жизни Толстого. Показ русского романа, как и немецкая романтика, расширяли мышление.

Заблуждения наряду с великими завоеваниями можно изучать или измерять в духовной плоскости. Достоевский и Толстой ставят в противоречие то, что в порядке развития возникло не как противоречие. Неправильное сопоставление уже само по себе содержит возможность большей ошибки. Согласно Достоевскому и Толстому в русском народе ещё жив евангельский дух, который стремится сломать западная цивилизация своими рационалистическими завоеваниями⁹.

Общественная критика толстовского искусства — существенный критерий¹⁰. Неповторимое влияние его не есть изолированное явление. Скачок в развитии русской и скандинавской литературы имеет свои общественные причины. Энгельс пишет, что сила характера, почин, самостоятельность получают всё больше места в буржуазной жизни. У толстовских героев есть характер, способность к инициативе. Если даже они действуют немного странно, во всяком случае самостоятельно. Заподалое буржуазное развитие создало условия для развёртывания русского реализма. На Западе уже нет этих условий, но запросы на реалистическое искусство ещё существуют. Толстой и норвежская литература способны удовлетворять этому. Их композиции и герои грандиозны, нахождение проблем и разрешение их на высоком духовном уровне, в критике точек зрения они радикально смелы.

⁸ Вышеназванное произведение, стр. 43.

⁹ Там же, стр. 44.

¹⁰ Gy. Lukács: Tolsztoj és a realizmus fejlődése. (Толстой и развитие реализма.) Будапешт, 1935, стр. 12—17.

Достоевский и Толстой великолепно описывают, какое брожение причиняет проникновение капитализма в полуазиатское крепостничество. Толстой даёт существенные общественные определения, тот писательский материал, который является носителем революционного движения в основных общественных тенденциях. Иллюзии Толстого потому не препятствуют объективному изображению общества, что они относятся к общественной революционной действительности, находящейся в состоянии брожения, и в смысле мировой истории необходимы. Значит, даже в заблуждающихся факторах гораздо определеннее тотальный запрос изображения действительности, чему и отдаётся личность писателя со всем своим пафосом.

Реализм и мораль

У Толстого вопрос: «Как надо правильно жить?» — вырисовывается в двух параллельно изображённых жизненных путях. Более блестящего, но более фатального Вронского и Анны и более серого, в большей мере следовавшего законам жизни, Левина и Китти, которые завоевали себе счастье на земле. Композиции «Анны Карениной» следуют два венгерских романа. Самая большая историческая трилогия роман-шедевр Морица «Эрдей». Человек с блестящими способностями, веселящий женщин на масленицах, Батори разоряется от своей парадной жизни. Габор Бетлэн, человек трезвого рассудка, страж благополучия, любитель книг и ремёсел превращает разграбленные чуланы Эрдей в полный улей.

Другой венгерский роман — «Смытая деревня» Дежё Сабо, который рисует яркими красками противоречия городом и деревней, декаденством и здоровьем. Для Немета «Анна Каренина» на всю жизнь сформулировала два пути, он искал в ней подтверждения своих патриархальных наклонностей¹¹. Примерную жизнь Толстого только в последние годы разбила в пух и прах мировая молва.

У Немета параллель промелькнула между Ясной Поляной и пустошью Богард. Только имена и названия другие: «дённская гимназия — казанский университет, Дьёрская гусарская казарма — кавказский казацкий хутор, будайские бани Рац — Соден и Париж». Обитатель пустоши это не полнокровный мелкий дворянин, русский великан, который вместо большого количества анекдотов создаёт романы-шедевры. Движущей силой произведения является желание мужчины, оправдывающего самого себя, мужчины, который, обладая моралью помещика, превращается в упрямого искателя правильной жизни. Он проходит через очистительный огонь общественного и мужского самообличения¹².

В параллели Немета, несмотря на фактичность и объективность, есть что-то, что напоминает сравнение сил, соревнование. Но и великий писатель русской

¹¹ L. N.: Orosz fordításaimról. (О моих русских переводах.) Sajkódi esték. (Шайкодские вечера.) Будапешт, 1974, стр. 182—183.

¹² Вышеназванное произведение, стр. 32.

земли сравнивал себя с самыми великими, мифически великими. Закончив работу над «Войной и миром», он писал: «Безо всякой ложной скромности — это что-то вроде “Илиады”». Он не страдал чрезвычайным христианским раболепством, когда высказал чистую правду в своём справедливом самоприговоре. На самом деле он был Гомером своей эпохи.

Большим подарком русской литературы и Толстого было то, что автор впервые переводил метод мышления новых времён на язык восточного народа¹³. Основой мира его романов является несколько массивов памяти. Сценически суженную и приподнятую жизнь он сумел расширить до размеров вселенной. В этом находится ключ гомеровского характера. Отсюда ведут своё начало незамечаемая приподнятость бедной элементами аристократической жизни и блестящие вечные человеческие ценности¹⁴.

Запросы на эпическую полноту нельзя не оспаривать у писателя, изображающего венгерскую провинциальную жизнь в «Эстэр Эгетё», «Трауре», «Отвращении», а также в охватывающем столичную и провинциальную жизнь романе «Милосердие». Интенсивное влияние эпического характера осуществляется в рыхлой пространственности композиции, которая может принять в себя динамическое изобилие душевных событий. Эпическое освоение тотальности жизни занимало Немета. Естественно, у него был другой жизненный материал. Другими были у него и методы, которыми он создавал свои своеобразные «романы-размышления». Его привлекает уже не энциклопедическая полнота содержания (в «Последней попытке» ещё да), а внутренние движущие силы. Обстоятельства более отвлечённые, изображение более переносное, символически сгущённое. Связь человеческих судеб он даёт почувствовать в непрерывном сплетении с человеческим миром. Разница огромна. Вспомним описание дуба в «Войне и мире» и глубь — высь в описании колодца и дерева, символизирующих бесконечность, в «Человеческой комедии»; интенсивность видения действительности в детстве и переживания судеб; «Сказку о зелёной свинье», появившуюся как мотив, синтетизирующий в тайной гуще человеческих отношений; легенду в «Поленице».

При капитализме исчезает гомеровская близость между человеком и природой. Сама природа начинает превращаться в искусственный продукт, в историческую ошибку. Местом действия становится часто город, современный большой город, а в нём комната и проезжая дорога. Герой реалиста-писателя всеми его чувствами на каждом шагу выносит решения инстинктивно. Много маленьких решений с ощущением всего мира придаёт достоверность. Чувство справедливости, противоречивое настроение является у Толстого внутренней подталкивающей силой. «Эпическим сгущением жизни» из малого количества массивов памяти он создаёт полный мир. Уменьшая реквизит, он создаёт тем самым мир в большей степени охватываемый взглядом, мир более блестящий, достоверный и полный. Немец называет Толстого «эпиком антического блес-

¹³ Там же, стр. 30—31.

¹⁴ Там же, стр. 33 и сравни: Т. Mann: Goethe és Tolsztoj. (Гёте и Толстой.) Thomas Mann válogatott tanulmányok. (Избранные произведения Томаса Манна.) Булапешт, 1956, стр. 64—189, особенно стр. 68—69.

ка». Окончательный характер его реализму придаёт большая забота о художественности. Он до тех пор шлифует сказанное пока оно не становится простым и ясным. В своих произведениях Толстой может соединять чувственные богатства и мысленную полноту. Размещение в перспективе — достоинство Толстого. «Верный признак великолепных общественных романов заключается в том, что с течением времени они становятся историческими романами».¹⁵ Споря с этим мнением, мы можем добавить, что отличные общественные романы не со временем становятся историческими, а в момент своего рождения, во всяком случае потенциально. В произведениях Стендаля и в «Анне Карениной» «налицо настоящее и видение исторического характера». «Величие Толстого не ассоциативная бравада, в ней нет драматического многоголосия мышления, нет той симультанной игры в противоречивых мыслях, в чём так велик Достоевский»¹⁶. «Немногие, но чрезвычайно крепкие центральные мысли есть у него, которые раз и навсегда мысли совести и ответственности». Далеко отстоит от Толстого легкомысленная наблюдательность, из-за которой он возненавидел искусство.

Немет в первом письменном труде о Толстом определяет: «В первую очередь он всё-таки был учителем». Эту отправную свою дефиницию он развивает дальше: «Толстой был гением правдоискателя и учителя». В своих экспериментах по исправлению мира для него принципиальная точка зрения была важнее произведений.

Он в такой же мере человек с наклонностями воспитателя, как и Немет. У Толстого, восхищающегося Руссо, просветительский и самообразовательный индивидуализм превратился в религиозное богоискательство и получил характер «противопросветительский». Педагогический, автобиографический и исповедческий характер признаний произведений Немета подтверждает, с какой великодушной откровенностью раскрывает жизнь Ласло Немет. Воспитательная мысль просится наружу, хочет воздействовать. Признаёт себя личностью. Именно поэтому его сочинения можно воспринимать как отрывки исповедования большого моралиста. Обоих, и Толстого, и Немета мучил запрос на признание, на любовь. Говоря словами Ади, «любовь к самим себе» заставила уже в 30 лет автобиографически раскрыться и подвести итоги в «Человеке и роли». Автор закрепляет в литературе и празднует свою судьбу. Ждёт внимания от настоящего и будущего и оценки себя как вершителя справедливости. Духовный избранник хочет быть щедрым дарителем. Если способность переживать удары судьбы обозначает талант, то Немет, бесспорно, в свои 30 лет гений. У Немета природа и культура облагораживают друг друга, у Толстого в двух периодах его жизни они противостоят друг другу.

Природное благородство, аристократическая светскость Толстого только своим появлением, наличием производили впечатление. Даже Горький чувствовал его похожим на бога. Достоевского, которым свято восторгались и кото-

¹⁵ L. N.: Orosz fordításaimról. (О моих русских переводах.) Sajkódi esték. (Шайкодские вечера.) Будапешт, 1974, стр. 186.

¹⁶ L. N.: Két könyv Tolsztojról. (Две книги о Толстом.) Európai utas. (Европейский путешественник.) Будапешт, 1973 г., стр. 287.

рый захватывал собою, никто не называл человеком «божественной» стати. Содержащие в себе антитезу Толстой и Достоевский в первом же романе Немета проходят параллелью в наполовину венгерском варианте. Символ здоровья, теорию «потомственной силы», вариант провинциального бергсонского «élan vital» представляет собой Дежё Сабо. В сравнение с ним ставится Ади, болезненный гений. В представлении Золтана Бода, согласно Достоевскому и Толстому, основной акцент с веры переходит на религиозные чувства. Немец признавал определение Ницше: болезненный гений более человеческий, чем здоровый. Человек, которого Ницше видел как больного животного тем велик, что *болен*, основой его величия является болезнь, с помощью которой можно заглянуть в новые человечески осознанные и чувственные глубинные слои.

В композиционной оси «Человеческой комедии» стоит судьба Золтана Бода. Поле действия с психологической точки зрения показывает равновесие. В Ходоше на маленькой для человеческих гениев, но полной сцене вспыхивает спор о болезни Ади и здоровье Дежё Сабо. Согласно Золтана Ади, несмотря на его сифилис и алкоголизм, в сто раз более здоровый писатель и более полноценный человек, чем Дежё Сабо. Писательский комментарий так суммирует этот спор: «Ходош это колба, в которой готовится жизненная форма будущего. С одной стороны религия нищеты, с другой — религия здоровья. Христианство и язычество, Достоевский и Дежё Сабо»¹⁷.

Толстой приглушил в себе художника, чтобы стать учителем. Золтан Бода оставляет светскую жизнь, личную карьеру, чтобы жить свободной и естественной жизнью в качестве исцелителя бедных. Немец был размышляющим и осуждающим умом, который свои приговоры в произведениях, затрагивающих действительность, сформулировал как предупреждение. Его требования, следуя законам этики, *социально моральные*. От него далеко отстояла огромная чувственность толстовской эпикки, но не был чужд ему интерес к телесной жизни. Его героями руководит светскость с её законами, духовное благородство, жажда к свободе идей. Его интересует врачебно-конституционный взгляд на человека, живущий в человеке «божий характер», психологическая зарисовка. Самотворящий героизм, человеческий интеллект не даёт прорваться животной необузданности духа.

Толстой не протейская душа, которая разбирается во всех видах искусства и чувствует постоянный соблазн. Моды, которые сбивают с жизненного пути, он считает кутерьмой, легкомыслием. Его жизнь и художественная мастерская неизменны. Гармония его жизни с его способностями придаёт его произведениям вневременной эпический характер. Но он обладает и чертами, присущими художнику нового времени.

У нас может быть только у Морица была такая способность к биологической оценке, понимаю, размещению в перспективе. Отношение Вронского к Левину во многом было родственно отношению между Батори и Габором Бэтленом. Нехлюдов, борясь с замешательством, всегда говорит правду с самой глубокой откровенностью. «Эта великолепная биологическая чувствительность и вошедшее в привычку всегда говорить правду, направленную против

¹⁷ L. N.: Ember színjáték. (Человеческая комедия) том 2, Будапешт, 1966, стр. 233.

себя, делает Толстого самым большим мастером нового времени в науке о конституции и описании состояния человека»¹⁸.

Из психологизма Достоевского вышли психологические школы 20 века, как, согласно его выражению, русские писатели из гоголевской «Шинели». Толстого можно считать основателем школы *врачебного взгляда на конституцию человека*, Немета тоже. Он проникает в образы глубже, чем в из души — в их биологическую суть, семя. Сверкающие зубы Вронского, его раннее лысение, дрожащая рука Анны Карениной с оттопыренным пальчиком, держащая чашку, рука, которая возбуждающе действует на любимого, их любовь, муки прорастают из этого «семени». Вспомним образы из «Отвращения»: твёрдую плотную руку Шани Такаро, его глаза, величиной с грецкий орех, плавающие в горячей жидкости, которые будучи по-цыгански, угодливыми, становились как бы тающими пятнами испаряющегося тела. Толстой в одном из своих писем пишет: (Тело моё крепкое, а здоровье слабое). Согласно Немету эта слабость превращает большого знатока тела в писателя, творящего с героической способностью говорить правду, с высокой нравственностью.

Дарование Толстого такое, из которого обычно не бывают писатели. Он знает такое, чего не знают писатели. А то, что знают они, он не считает нужным знать. Он описал чудеса вегетативной жизни: катание на коньках Китти, прогулку Левина по хозяйству, пробуждающегося от приближения весны, охоту на вальдшнепов, резвых полных жизни животных. Чудеса вегетативной жизни воплощаются в женщине: сверкающая обворожительность и смущение молоденькой девушки, вспышка зрелой женщины, знание народной жизни старой женщины, заготавливающей грибы, загадки избрания пары и роды в самом аристократическом месте.

Страдание получает большое место в педагогике Толстого. Примирение, возникающее в результате анализа страстей, такой руководящий мотив самоотказа у Толстого, который и у Немета получает важную роль. Для них страдание, отказ значит тоже самое, что для Шиллера идея свободы, для Вагнера идея искупления. Толстой признаёт и описывает большую и простую любовь к бытию. У Немета отказ-это: судьба. У его героев любовь зачастую по конституционным, нравственным причинам средство дисциплины, самовоспитания, самокастрирования. (Неосуществлённая любовь Золтана Бода, многослойные вспышки отвращения у Нелли Карас и т. д.)

У Толстого страдание ведёт к очищению, имеет характер христианского зачатия. Траурное увядание Жофи Куратор не «христианское», оно основывается не на убожестве, а на гордом самосознании. Немет признаёт значение телосложения, внутреннего благородства, личной свободы и самоуказания. Гуманные затребования возникают из идеи осуществимой органической жизни.

Нравственность по Немету это сила, формирующая нашу суть, личность, сила, имеющая биологические корни. Она как последний душевный гормон гонит человека от его телесной незаконченности к совершенству. У Толстого пора нравственного пробуждения длится до глубокой старости. Жажда к совершенствованию бросает его в сторону религии. На приоритет нравственности

¹⁸ Вышеназванное произведение, стр. 36—37.

указывает то, что отклики на букварь, знак должной дани народу он ждал больше, чем выход своих больших романов. Вопрос, «как надо правильно жить?» направляет построение «Анны Карениной» в параллельность судеб Вронского и Левина. Но тут, вопреки «преступлению и наказанию», равновесие переходит в фатальность: «Над атмосферой эпосов небесный свод трагедий судеб». Это современная трактовка мира Софокла, содержащего в себе гомеровский и эсхилловский характер. Нравственность получает у Толстого гиперболическую функцию в третьем периоде его жизни. Жажда к совершенству не успокаивается на искусстве, он поворачивается против него, делает его своим слугой¹⁹. Художник превращается в пророка.

Самая лучшая его новелла «Отец Сергей» как раз говорит об этом. Оскорбившись, светский лев становится монахом, святым, в котором работает то же самое тщеславие, которое гнало его опередить других, когда он был ещё студентом и кадетом. Толстой не смог достигнуть того, чтобы как князь Сергей превратиться в безымянного странника. Но мучительное смирение, исходящее из осознания и понимания всего, носится над его старостью, над тянущейся десятилетиями жадой побега и символическим побегом.

Поиски выхода и выводы

Есть два вида таланта: в одном биологическая гармония даёт равномерное настроение в работе, в другом оскорбление является вдохновением. Вольтеровский тип Мартина де Гарда — Антуан, «руссковский» тип — Жак. Толстой далеко отстоит от «руссковской» преследовательской издёрганности, но тем не менее она ему родственнее, чем Вольтер. Ему чужда сладкая чувственность Ватто, так как Толстой и в нежности титан. У Толстого русские Жаки берут реванш у русских и нерусских Антуанов. Пьер по виду чудовище, попавшее в хорошее общество, Левин — заикающийся, легко смущающийся провинциальный помещик. Из романов выясняется, что они и есть настоящие люди. Кажущийся неотёсанным сердечный человек оказывается лучше самоуверенного светского льва, москвич лучше петербуржца, деревенский лучше городского, неучёный лучше учёного.

Противоречие как десятая современная муза, как подсказка стоит за пониманием мира Толстого. Суть противоречия заключается в следующем: провинциальное русское дворянство по всей вероятности было более ценным, чем придворное. Но остальные высказывания сомнительны. Толстого привлекают определённые формы жизни. С большей любовью смотрит он на то, как косит Левин, чем на скачки с участием Вронского. Но как большой реалист, он и тому придаёт правдивость и притягательную силу, что осуждает. Заблуждения, идеи появляются, фильтруясь сквозь множество правдивых и прекрасных подробностей, потеряв грубое влияние и признаки. Другое дело, когда Толстой отказывается от средств изображения, художественной правдивости, правдоподобности и предстаёт перед нами с голыми мыслями. Идеи его, если даже они не

¹⁹ Там же, стр. 39.

причиняют вреда его произведениям, обозначают, к сожалению, тупик²⁰. Его заблуждающиеся предубеждения слились с идущим вверх по кривой движением, иллюзии которого эти заблуждения представляют. Заблуждения, иллюзии могут быть художественно продуктивными, но не всякое фальшивое мировоззрение может быть основой реалистического шедевра.

Поиски рецепта правильной жизни начинаются в литературе с Руссо. Подобные поиски в жизни, как у Толстого, имеются и у Ибсена. В русской литературе, начиная с Достоевского, они будут доминирующими. Левин завоёвывает себе нечто вроде Бога. Этот факт указывает на поворот в последнем периоде судьбы Толстого. Во внешней жизни он также хотел выкристаллизовать свои понятия, созданные им о правильной жизни. Его целью было совместить жизнь и идеал. Он ещё при жизни дать рецепт, приносящий спасение.

Немет не следует Толстому в его попытках воскресить религию. Он признаёт недостатки из-за потери религии, но не верит в способы восполнения её. Он не сомневается в откровенности адского самочувствия, основывающегося на неразрешимости, которое сформировало драматурга из самого большого эпика нашего времени. Чехов — самый большой художник русской драмы, Островский — врождённый сценический талант. Драмы Толстого питает огромное бореие.

Понимание религиозности Толстого надо искать не в признаниях старческого возраста. «Анну Каренину» надо рассматривать как поводья, ведущего к Богу. Левин без того, чтобы отрицать естественнонаучный рационализм, доходит до веры. Но его вера не вера жаждущего религии рационалиста, у которого в веру вплетено безверие. Толстой как основатель религии хотел показать человечеству общую суть религий.

Рационализм и религия это в некоторой степени квадратура круга. Ади устранился откровенности в «Верю без веры» от непереносимой мысли, что у мира нет хозяина. Но Ади с большим мыслящим потенциалом выразил религиозный страх человека нового времени, чем Толстой²¹, признаёт Ласло Немет.

Согласно Немету отображение общей картины религии с потерей Бога надо было бы взять на себя философии как координатору. Но до сих пор этого не произошло. Греческая философия (стоицизм) была восполнением религии только для элитных кругов. Что-то в этом роде попробовал сделать и Толстой. В нём заговорила потребность необходимости, но он не вперёд, а назад старался вырваться из этой западни. Даже моралисту Толстому было пробой сил то, как можно трудности, возникшие в его собственной жизни, устранить ему самому как мыслителю. Одно из препятствий к совершенствованию он чувствовал в самом себе, а именно, в своём прошлом, в своей молодости, в которой он раскаивался. Другим препятствием была среда: представитель своего класса, спутанный по рукам и по ногам семейными узами и интересами, высасывающий из крестьянства своё греховное благополучие. (Немету тоже пришлось бороться с этой трудностью, хотя у него в меньшей мере проявилось это из-за принадлежности к другому классу; роман «Грех»).

²⁰ Там же, стр. 41—42.

²¹ Там же, стр. 46.

Толстой борется с проблемой брака и пола, как с естественным противоречием. Он остро обвиняет общество в том, что оно опустошает скрытое противоречие своими обычаями к разжиганию чувствительности. Оно в молодом мужчине развивает распутника, который из невинной женщины, жены делает похотливое животное, как убийца в «Крейцеровой сонате», или бросает, как герой рассказа «Чёрт» из-за более сильных позывов. Толстой рисует культ женщины 19 века, уродующий самую женщину. По его мнению, брак от половой бури может спасти то, если мы будем считать его святилищем и возьмём под защиту религии. Он бросается из западни назад, а есть путь вперёд: дать настоящее равноправие женщине, дать возможность расцвету её любви. Значит, Толстой, описывающий любовь Левина и Китти, хотел внешним признаком святости заменить расцвет духовной и телесной близости²²?

Настоящий ад для старого Толстого представляет положение его класса. Общественную прослойку, к которой относится Толстой, нравственное потрясение постигает тогда, когда писатель находится в старческом возрасте. Раскрепощение, заставшее его в цветущем мужском возрасте, ещё как-то умаляло сознание греха. Но результат очевиден: с исчезновением патриархальных отношений бедное крестьянство, освободившееся от крепостного права, было повергнуто в нищету. Он следит за революционным движением своего времени. Его действительные противники это осуждающие «Воскресение», вызывающие симпатию попутчики. Апостол, отрицающий насилие, считает себя более настоящим и более закоренелым революционером. Это подтвердилось бы, если бы он добровольно отбросил привелегии своего класса. Толстой-старец сделал бы это с радостью, если бы старца, верного своим принципам, его ближние не держали бы его в клетке своей насильственной любовью. Напряжённость и сила этой клетки вопреки эпическому таланту делают из Толстого замечательного драматурга²³. Начиная с раскрепощения крестьянства, вплоть до 1905 года творчество Толстого является зеркалом эпохи. Ленин видел, что победа русской буржуазной революции это не победа буржуазии. Вопрос зарисовки «двух поколений» проходит через всё творчество Толстого.

Неразрешённый драматический конфликт находился в нём самом и в положении его класса.

Если народами руководит не обычай и инстинкт, то великое значение имеют ошибки мышления — к этому пришёл Немец, проведя годы в качестве подмастерья Толстого. Большая потеря для русской и мировой литературы, что два великих русских писателя, Достоевский и Толстой, в произведениях которых русское литературное развитие достигло своей вершины, закончили свой творческий и жизненный путь с ошибками в мышлении. Поэтому русская революция могла принять только художественность Толстого и его критику своего класса, но не смогла использовать его мысли. Достоевский и Толстой по причине своих идейных ошибок как бы выпали из русской революции. Приостановился и эксперимент, развивающийся в глубинах русской литературы: приспособление методов западного мышления к создающейся новой

²² Там же, стр. 47—48.

²³ Там же, стр. 49.

цивилизации человечества. Позже русская литература поставит перед собой новую цель у Горького²⁴.

Людей духа, которые работают в области материала неизвестного будущего, как экспериментаторы в науке, следует судить не по их заблуждениям, а по результатам их работы. Заблуждения Толстого изумительно велики и неразрешимы. Он хотел перенастроить общество на евангелистский дух вместо механики законов в то самое время, когда демонтировал самые лучшие силы. Но в его намерении важна жажда к испепеляющей правде. Толстой поднял и вопросы в нравственной форме и дал много заблуждающихся, утопистских ответов на эти вопросы. Важен сам факт поднятия вопроса. Писателю в этом есть огромная необходимость.

«Русская литература, если даже она попала в тупик псевдоидеалов, в своей зарисовке сделала огромный шаг в сторону создания новой, более широкой антропологии»²⁵. У нас Ади и Барток открыли те возможности синтеза, с помощью которых они смогли создать единство восприятия и восполнения.

Преимущества и недостатки Толстого поучительны. Новое западное развитие следует к своему концу. Огромная его продуктивность, художественное наследие становятся всё более заметными. И вопреки этому указывание на всякие разветвления, «мистические» души и «духи» могли бы обозначать собой тупик. Немец предупреждает: человеческую душу надо всё время встряхивать в бешеном темпе времени: «условием продвижения вперёд является одновременно углубление человеческой памяти»²⁷. По мере всё большего выхода из воинствующего периода социализма нам надо работать над тем, чтобы новое здание сделать более обжитым. Ограничения цивилизации мы видим всё яснее, у народов, перенимающих её завоевания, это выявляется в качестве пробелов. Опасность этого велика в той мировой цивилизации, которая ещё не разрешила свои задачи, если новые народы со своей хиреющей душой живут дальше как копия застывшей техники западной цивилизации.

Изучение Толстого полезно для писателей двумя своими выводами. Один из них относится к форме: нарушением традиционных форм высекатели новых, смелых, волнующих результатов могут поднять на поверхность изменением форм новые свойства, но форма искусства, прочного, художественного, сохраняет лучше само произведение искусства. Мысль и изображаемый мир выступает в гармонии, излучает из себя художественную правдивость, веру. Другой вывод относится к содержанию: быть специалистом это значит только иметь склонность обращать внимание на вопросы общественного устройства или на описание душевного состояния. От поэтов современная молодёжь может получить образец воспитания своих представлений и чувств, из произведений прозаиков и мыслителей — образец восприятия жизни²⁸.

²⁴ Там же, стр. 50.

²⁵ L. N.: Tolsztoj emlékezés. (Воспоминания о Толстом.) Sajkódi esték. (Шайкодские вечера.) стр. 205.

²⁶ Вышеназванное произведение, стр. 50.

²⁷ L. N.: Tolsztoj emlékezés. (Воспоминания о Толстом.) Sajkódi esték. (Шайкодские вечера.) стр. 206.

²⁸ Там же, стр. 207.

Ласло Немет в душе всегда искал греческую прародину. Как самопризнание, как характеристика самого себя вырисовывается представление о Толстом в его произведениях. Он даёт почувствовать в своих произведениях решимость реалиста, личные и общественные, телесные и душевные связи, выделяя национальные и вообще *человеческие*, суть эпохи и человека. Имя Толстого охватывает теплом общего закутка человечество, разбившееся на три части. Самым большим завоеванием просветительства нового времени помимо естественных наук наряду с музыкой является роман 19 века. Люди Запада смотрят на русского великана глазами, полными изумления, как смотрят на первооткрывателя. Цветные народы тоже не могут забыть, что южно-африканская ферма, на которой живущие там хинду разработали методы освободительной борьбы, носила имя Толстого. Его учеником был молодой Ганди. Он первый белый, который впитал в себя их мудрость и будущее человечества искал в них. Паломники Ясной Поляны отдают дань самой большой творческой мастерской человеческой совести, мастерской, которую создал Толстой и которую представлял всей своей жизнью и своими произведениями.

Композиция рассказов В. Шукшина

А. ВЕЧЕИ

Изучение традиционного членения эпического произведения (экспозиция, завязка, нарастание действия, кульминация, развязка) при анализе современного рассказа, в том числе рассказов В. Шукшина, ныне не полноценный подход, т. к. нарушение традиционных форм со времени Жюзе, Proust, совершенно нормальное явление и в композиции. Если мы разбираем, например, начало и конец рассказов Шукшина, то можем увидеть, что зачин, вводная часть их весьма редко является в то же самое время и «экспозицией», а концовка тоже не всегда играет роль «развязки». Так же обстоит дело и с другими классическими элементами традиционной композиции. В дальнейшем, если мы отдельно говорим о некоторых компонентах классического рассказа, это мы сделаем отнюдь не для аргументации наличия старой эпической формы в искусстве В. Шукшина, а для основы сравнения, для показа похожих, непохожих, соответствующих или несоответствующих черт в его рассказах.

Завязка

Примером нарушения классической формы завязки может служить рассказ «Обида». Первое предложение: «Сашу Ермолаева обидели»¹. Это предложение *in medias res* выявляет завязку рассказа. А потом Шукшин пишет целый абзац о «философских» основах и значении этой «обида». Третий абзац является тоже нарушением форм: «Но — к делу»², и только потом начинается экспозиция в классическом понимании слова («В субботу утром Сашка собрал пустые бутылки из-под молока, сказал дочери: Маша, пойдешь со мной?» и т. д.)³. Настоящая завязка начинается там, где включается в действие ошибающаяся продавщица, спрашивающая его о вчерашнем скандале, главным «героем» которого, — по его ошибочному мнению — явился Сашка Ермолаев. Значит

¹ В. Шукшин. Обида. В сб. «Характеры». 1973, стр. 201.

² там же

³ там же

завязка почти незаметна, переход от одной части композиции к другой, совсем не резкий.

В некоторых рассказах завязка — можно сказать — «тендряковская». Известно, что в конструкции повестей В. Тендрякова завязка является самой свойственной, характерной частью: после малозначительной экспозиции происходит сильный, акцентированный взрыв, трагедия, авария и т. д. в событии, в жизни действующих лиц: короткое замыкание, угрожающее жизни людей, например в больнице («Короткое замыкание»), ненастная погода, продолжающаяся в течение двух месяцев весной, во время посева («Ненастье»), несчастный случай на дороге — автомобильная авария —, молодой парень смертельно ранен («Ухабы»), торжественное выступление на выпускном вечере, в котором докладчик говорит о недостатках в воспитании («Ночь после выпуска»), два выстрела, один из которых убивает человека («Суд») и т. д. Казалось бы, что эти неожиданные случаи, аварии, трагедии являются в композиции кульминационными пунктами, но это не так. У Тендрякова эти события являются поводом для того, чтобы раскрыть ситуации, характеры героев, причины происшествий, и т. д. Иногда и В. Шукшин пользуется этим очень полезным приемом. У него тоже есть рассказ «Суд». Завязка в рассказе Шукшина такая: соседка зажгла огонь, сено и навоз загорелись от поальной лампы, которой она хотела сушить навоз. Соседи обвиняли друг друга в случившемся, они пошли в суд. Это очень полезный повод для автора в раскрытии характеров. Но это столкновение, как и у Тендрякова, не кульминационный пункт рассказа, а завязка, начало нарастания действия, которое в дальнейшем происходит отчасти во дворе, квартире соседей, отчасти перед судом. Такое же неожиданное и не предвиденное событие разрушает покой деревни в рассказе «Даешь сердце»: выстрел ночью. Этот выстрел — повод для раскрытия характера «контуженного» ветфельдшера Козулина: при расследовании того, кто стрелял, почему, чем, раскрывается необычная личность и жизнь Козулина.

Диалог и монолог

Не первым в русской литературе В. Шукшин пользуется традиционными художественными приемами монолога и диалога. А. Чудаков пишет о рассказах, написанных Чеховым с 1888 г.: «Невиданный до сих пор в рассказах Чехова размах приобретают диалог и открытый монолог. В таких рассказах, как «Пари», «Припадок», «Неприятность», «Именины», диалоги и монологи занимают большую часть некоторых глав, например всю вторую часть рассказа «Неприятность», около половины текста в «Именинах»⁴.

Если говорить о количестве диалогов (и монологов), то в общем можно сказать, что в конструкции рассказов Шукшина, при сравнении с авторской речью, большую половину охватывают диалоги и монологи. Посмотрим на соотношение авторской речи и диалога на 10 примерах.

⁴ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., 1971, стр. 67.

Рассказ	Диалог и монолог в % (100% = весь объем в строках)	Авторская речь в %
«Осенью»	23,3	76,7
«Нечаянный выстрел»	29,2	70,8
«Крепкий мужик»	45,7	54,3
«Срезал»	64,0	36,0
«Случай в ресторане»	64,5	35,5
«Письмо» (если считать, что письмо — монолог)	66,6	33,4
«Ноль-ноль целых»	68,2	31,8
«Верую»	68,9	31,1
«В профиль и анфас»	69,2	30,8
«Космос, нервная система...»	83,6	16,4
Общий счет:	58,3	41,7

Выбранные рассказы, написанные в разные годы, в разные периоды творческого развития В. Шукшина, различные по теме и по объему, дают приблизительно реальную картину соотношения.

Далее рассмотрим, какую же художественную функцию выполняют диалоги в творчестве писателей.

Диалог, как известно, по правилу первоначально был основным материалом драмы. Переходя в эпiku, он, конечно, прибавляет эпике драматичность, напряженность, вытесняет медленные части описания, и на их месте появляется два героя. Заставляя их говорить друг с другом, автор достигает разных целей. В большинстве случаев герои характеризуют себя и друг друга, раскрывают думы, стремления, цели. Стремление к драматичности, напряженности у талантливых новеллистов XX-ого века не только продолжается, но и усиливается. К. Паустовский пишет об И. Бабеле: «В рассказе “Король”, все было непривично для нас. Не только люди и мотивы их поступков, но и неожиданные положения, неведомый быт, энергичный и живописный диалог»⁵.

Конечно, В. Шукшин не только опирался на достигнутые его предшественниками результаты, но и пошел дальше. А. Урбан так пишет о Шукшине: «Шукшин нашел для себя художественный закон, который его больше всего удовлетворяет как писателя. Этот закон вдруг возвратил нас к динамичному сюжетному рассказу. К лаконичным авторским характеристикам и стремительному действию, к острым и напряженным диалогам»⁶.

⁵ К. Паустовский. Время больших ожиданий. М., 1963, стр. 113.

⁶ А. Урбан. С подлинным верно. «Звезда», 1974, № 4, стр. 213—15.

В рассказе «Земляки» диалогов много, лучше сказать весь рассказ составлен в форме диалога. Этот диалог — казалось бы — очень спокойный, медленный, но с нарастанием напряжения читатель чувствует, что спокойный разговор двух земляков неожиданно меняется. Этот диалог раскрывает все прошлое двух земляков, служит как воспоминание всей их, можно сказать, «параллельной судьбы».

Чаще всего диалог служит у Шукшина для характеристики героев. Диалог, который происходит между Глебом Капустиным и кандидатом наук Журавлевым в рассказе «Срезал», характеризует — и очень точно — с самой важной стороны Глеба. Причем черты характера Константина Журавлева или Вали Журавлевой в этом случае не интересуют автора. На месте Журавлева, наверно, почти все образованные люди примерно так вели бы себя, примерно так участвовали бы в этом диалоге, но Глеб Капустин показал свой сверхоригинальный характер.

В диалогах показан и характер Макара Жеребцова. (Название рассказа в сборнике «Земляки»: «Макар Жеребцов», в сборнике «Характеры»: «Непротивленец Макар Жеребцов».) Почтальон, Макар Жеребцов, разговаривает со всеми, мимо которых он проходит с письмами. Рассказ распадается на 6 частей: в первой части автор коротко характеризует почтальона: дает прямую субъективную характеристику его. За этой частью идут подряд 5 диалогов (со старушкой, с Семеном, с Иваном, с Михеевной, с дедом Кузьмой). Диалоги дают совсем иную характеристику, чем авторское введение: оно — за исключением одного слова: «въедливо» (то есть въедливо учит людей добру) — дает положительную характеристику, а диалоги рисуют несимпатичного человека, который нежелательно вмешивается в дела чужих людей. Роль 5-и диалогов тоже не одинаковая: тон 5-ого диалога отличается от тона других: этот разговор между Макаром и Кузьмой более искренний, чем первые 4. Под влиянием искренних слов Кузьмы, Макар реально оценивает себя: «Сам не знаю. Вот говоришь — пугаю людей. Я сам не знаю, как мне их жалеть или надсмехаться над ними. Хожу, гляжу, охота помочь советом каким-нибудь. Потом раздумываешься: да пошли вы все⁸...»

— Хм.

— Так вот ходишь неделю, тыкаешь в ихние дела... Знаю, что не слушают они моих советов, а удержаться не могу... У меня какой-то зуд на советы. Охота учить, и все, хоть умри⁷.

Есть рассказы, конструкция которых отличается от вышеописанных. В них диалог тоже дает полную характеристику героя, однако не такую многостороннюю, а выявляющую одну, но самую важную черту характера героя. Такой рассказ, например, «Миль пардон, мадам⁸».

Читатель в ходе действия уже узнал характер Броньки Пупкова. Выяснилось, что он любит на себя устремлять внимание людей, что он врет, что он развлекает гостей выдуманскими «приключениями» (говорит, напр., что он лично совершил покушение на Гитлера!?), но одна черта характера Пупкова

⁷ В. Шукшин. Макар Жеребцов. В сб. «Земляки». М., 1970, стр. 44.

⁸ В. Шукшин. Миль пардон, мадам! там же, стр. 55.

пока скрыта. В показе этой последней черты характера помогали автору два предложения диалога между Пупковым и его женой:

«...— Ведь тебя, дурака беспалого, засудуют когда-нибудь! За искажение истории...

— Не имеют права: это не печатная работа»⁸. Пупков не только тщеславен, лжив, но и хитер, расчетлив, утилитарен.

В рассказах Шукшина монологов меньше, чем диалогов. Конечно, приводить примеры стандартных типов монолога (герой раскрывает читателю свои мысли, которые не хочет или не может раскрывать перед другими героями: метод Плаутуса; герой показывает читателю свои колебания, логические поводы своих поступков: метод французских классиков; психологически показывает свои внутренние мучения, терзания, душевную борьбу: метод Шекспира) из творчества В. Шукшина не стоит, их немало.

В. Шукшин хорошим художественным чутьем избегает опасности, которая сопровождает слишком большое количество монологов. М. Горький, например, говоря о конструкции рассказов Платонова установил, что слабая сторона ее — множество монологов⁹. Из-за множества монологов стали очень трудными, и для малообразованного человека непонятны, трудные, философские монологи драм венгерского писателя Ласло Немета.

У Шукшина таких опасностей в композиции нет. Все-таки интересно указать на то, что в рассказах Шукшина больше монологов по сути дела, чем монологов по форме. Можно считать монологом, например, разные письма героев («Раскас», «Письмо»), но можно привести к монологам и те части конструкции, которые по форме полностью совпадают с диалогом, но отдельные высказывания, реплики участников диалога представляют собой целые монологи (например в рассказе «Мой зять украл машину дроб»). Интересный вариант монолога (по форме диалога), в котором герой спорит с самим собой. Ефим идет в больницу со старой болезнью, которую сам считает стыдной, и по пути он создает себе тот диалог, который — может быть — произойдет между ним и женщиной-врачом в больнице:

«— Что с вами?

— Осколок.

— Где?

— Там.

— Где «там»?

— Ну, там... — Может, здесь посмеяться надо для близира? — хе—хе—хе. Да в самом, знаете, интересном месте, как сострила моя жена.

— Покажите»¹⁰.

⁹ Gy. Király: Platonov (Платонов). Az új szovjet irodalom, (Новая советская литература) Вр., 1967, 126.

¹⁰ В. Шукшин. Операция Ефима Пьяных. В сб.: «Земляки» стр. 149.

Цель и форма использования авторской речи в истории жанра более обширны, чем диалога. Посмотрим, как и в какие периоды творчества Шукшина реализуются разные варианты организации авторской речи.

1. Рассказы от первого лица (Ichform, Icherzählung)

В таких рассказах герой может быть участником событий, слушателем, наблюдателем, главным или второстепенным героем. Из рассказов от первого лица Т. А. Бялый называет «тургеневским» «Агафью» Чехова (1886 г.)¹¹, сходство их обнаруживается и в облике повествователя. Это — рассказчик-наблюдатель. В первом периоде творчества Чехова такой тип был очень редким («Последняя могижанка»), а потом все чаще встречается («Ночь перед судом», «Мой домострой»). Повествование этого рассказчика (как и рассказчика Тургенева) наполняется размышлениями и предысториями героев, даже пейзажами.

Если мы употребляем понятие «рассказ от I-ого лица», конечно, подразумеваем — «единственного числа». У Бабеля мы часто находим рассказ от I-ого лица множественного числа: «Мы вступили в Брестечко 6 августа» и т. д.¹² Это у него служит стилистическим приемом с одной стороны, для усиления документальной точности, фактической основы, с другой стороны. Рассказ от первого лица вообще является таким жанром, при котором рассказчик о себе знает все, а о том, что делается с неприсутствующими героями, или в душе любого другого участника событий, не может знать. Современный рассказ иногда разрушает эту форму. Такой современной формой пользуется и Борис Васильев в рассказе «Старая Олимпия», где повествователь оказывается одним из действующих лиц, сам участвует даже в диалогах, а потом рассказывает такие истории, о которых не может знать, так как не присутствовал.

Такие приемы есть и у Шукшина. Большинство произведений от первого лица написано во второй половине незаконченного творческого пути Шукшина. Так как о жизни его мы знаем довольно мало, трудно сравнивать во всех отношениях рассказчика с автором, но в большинстве случаев известные данные о Шукшине ни в чем не отличаются от рассказчиков отдельных новелл в форме I-ого лица. Иногда даже имя рассказчика совпадает с именем Шукшина, т. е. рассказы от I-ого лица Шукшина имеют автобиографический характер. Вот, например, «Из детских лет Ивана Попкова». Рассказчик всего цикла очень похож на молодого Шукшина. Вот такие предложения: «Я невзлюбил отчима»¹³ являются доказательством, т. к. о Шукшине точно знаем, что воспитывал его не отец, а отчим. Годы события тоже совпадают с годами детства самого писателя. Рассказ «Леся» начинается так: «В двадцатые годы в нашем селе жил и ярко действовал некто Леся... Рассказывают, невысокого роста,

¹¹ Т. А. Бялый. Чехов и «Записки охотника». «Учебные записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена», т. 67, Л., 1948.

¹² Л. М. Поляк. И. Э. Бабель. «История русской советской литературы». М., 1967, I, стр. 346.

¹³ В. Шукшин. Первое знакомство с городом. В сб.: «Земляки». стр. 184.

смуглый, резкий»¹⁴, и т. д. Нам интересно, что «в нашем селе», а потом «*рассказывают*». Если это было в селе автора, почему *рассказывают*, почему он сам не знает об этом? Потому что это было «в давние двадцатые годы», а Шукшин родился в 1929 г. в деревне Сростки.

В этом рассказе лучше, чем в других можно обнаружить т. н. словесную форму повествования рассказчика, т. е. прямое обращение рассказчика к читателю. 4-ый абзац начинается так: «История, которую я хочу рассказать...»¹⁵, а рассказ заканчивается следующим предложением: «И вот этот его конец, (а так кончали многие, похожие на Лесю) странным образом волнует меня»¹⁶. Но такое явление наблюдается и в рассказе «Дядя Ермолай», который начинается так: «Вспомню из детства один случай...»¹⁷. Здесь имя рассказчика, как и ребенка—Шукшина: Васька, т. е. автор даже свое имя не изменяет.

В некоторых рассказах А. П. Чехова, написанных от I-ого лица («Человек в футляре», «Крыжовник») обнаруживается интересное явление, т. н. рассказ в рассказе. Сначала общую экспозицию дает повествователь, а потом вступает основной рассказчик. Похожее явление можно найти в рассказе Шукшина «Горе». Здесь основной рассказчик мальчик, но в середине произведения дед мальчика, чтобы утешать вдову-Нечая, обращается к нему так: «Я тебе одну историю расскажу»¹⁸ и после этого повествовательная роль мальчика уменьшается, а старик почти до конца рассказа исполняет роль рассказчика.

Интересно наблюдать, что хотя рассказчики эпических произведений от I-ого лица вообще относятся к объективному типу повествования (I-ое лицо вообще — действующее лицо эпического произведения, они не только оценивают, но и сами действуют, участвуют в событиях, т. е. автор сам может не оценивать явления субъективно, ведь это делает объективный — со стороны автора — герой), у Шукшина, и отчасти и у Бабеля, так как у них I-ое лицо в большинстве случаев совпадает с автором, дело обстоит по-другому. Такие рассказы, в которых лицо рассказчика по всей вероятности совпадает с лицом автора, на наш взгляд ближе к субъективному способу повествования — со стороны автора.

2. Субъективный рассказчик в словесной сфере

О субъективной манере говорим тогда, когда писатель открыто проявляет все свои симпатии и антипатии к изображаемому им героям. Субъективная манера доминирует уже и в рассказах Тургенева.

В. Войтг предлагает такую разбивку: Р: герой, L: место, Т: время, А: действие. В традиционной новелле, по мнению Войгта, нет постоянной иерархии между этими элементами (А, Р, L, Т), сегменты D и R (D=descriptio, т. е. описание, R=reflexio, т. е. замечание) могут выполнять свою роль не только вне композиции новелл, но и внутри нее. В традиционной новелле сегменты D и R обязательно должны сочетаться с элементами А, Р, L или Т, но совре-

¹⁴ В. Шукшин. Леся. В сб.: «Брат мой». М., 1975, стр. 291.

¹⁵ там же

¹⁶ там же, стр. 294.

¹⁷ В сб.: «Характеры». стр. 101.

¹⁸ В. Шукшин. Горе. В сб.: «Беседы при ясной луне». М., 1975, стр. 304.

менная новелла пользуется терминами D и R именно для того, чтобы эти сегменты не назывались бесспорно A, P, L или T¹⁹.

Говоря об авторской речи в рассказах Шукшина, мы тоже можем различать элементы D и R. Таких субъективных рефлексий в шукшинских рассказах немало. Иногда рассказчик или не хочет, или не может остаться объективным; чаще всего в характеристиках героев он выражает свои симпатии или антипатии.

Тот рассказчик, который в первой части новеллы «Материнское сердце» остается объективным повествователем прошлого матери: «Мать Витки родила пятерых детей, рано осталась вдовой...»²⁰ и т. д.: сегмент D, например, при описании влияния трагического положения матери на милиционера, не может или не хочет остаться объективным: «Тяжело было смотреть на мать. Столько тоски и горя, столько отчаяния было в ее голосе, что с чужу становилось не по себе. И хоть милиционеры — народ тертый, до жалости не охочий, даже и они — кто отвернулся, кто стал закуривать»²¹: сегмент R. В следующем примере сегмент R, т. е. субъективные рефлексии рассказчика наблюдаются и в внешней, тем более в внутренней характеристике героев. О внуке Шуре рассказчик говорит так: «Он вообще очень походил на бабуку — такой же сухощавый, скуластенький, с такими же маленькими умными глазками, но характеры у них были вовсе не схожие. Бабка — энергичная, жилистая, крикливая, очень любознательная. Шурка — тоже любознательный, но застенчивый до глупости, скромный и обидчивый»²².

Субъективность повествования видна уже в начале рассказа «Миль пардон, мадам». Рассказчик цитирует местных жителей, характеризует героя: «— А вон Бронька Пупков... он у нас мастак по этим делам. С ним не соскучитесь. — И как-то странно улыбаются»²³. Оценка рассказчика в этом последнем предложении, конечно, субъективна. Характеристика Глеба Капустина («Срезал») в таких предложениях еще объективна: «Про Глеба Капустина надо рассказать, чтобы понять, почему у него на крыльце собрались мужики и чего они ждали»²⁴ (D), но концовка этой характеристики уже относится к субъективному изображению «Все матери знатых людей в деревне не любили Глеба. Опасались»²⁵ (R). Следующий герой явно противен рассказчику: (R): «Речь держит Ваня Татусь, невысокий крепыш, честолобивый, обидчивый и вредный»²⁶. О субъективности рассказчика новеллы «Змеинный яд» говорит в своей статье Марченко: «...так подает нам историю змеиного яда сам Шукшин. И на этот раз он

¹⁹ V. Voigt: Szegmentum szekvenciátípusok a négy novellában és ezek ideológiai konzekvenciái (Типы сегментной секвенции в четырёх новеллах и их идеологические конвенции.) A novellaelemzés új módszerei (Новые методы анализа новеллы). Вр., 1971, 105—19.

²⁰ В сб.: «Брат моя». стр. 267.

²¹ там же, стр. 268.

²² В. Шукшин. Сельские жители. Избранные произведения в двух томах. М., стр. 16.

²³ В сб.: «Земляки». стр. 46.

²⁴ В сб.: «Характеры». стр. 6.

²⁵ там же, стр. 6—7.

²⁶ В. Шукшин. Крыша над головой. В сб.: «Характеры». стр. 134.

совсем не нейтрален, на этот раз он явно «темнит»²⁷. Такая субъективность наблюдается уже у многих классиков, например у Бабеля. О субъективности «Одесских рассказов» Бабеля Поляк пишет так: парадийная «стилевая окраска проясняет и «выдает» отношение автора к миру героев: он любит их, иной раз заразительно смеется и одновременно печалится об их судьбах»²⁸. Он же отметил о рассказе «Фроим Грач», что субъективность автора доходит до внутренней недосказанности, обнажающей двойственную позицию автора, от лица которого ведется повествование. Автор, с одной стороны, восхищен могучей, богатырской фигурой бандитского главаря, и вместе с тем он не знает, так же, как его герой, «зачем нужен в будущем обществе?»²⁹. Такие двойные чувства и суждения автора о своем герое есть и у Шукшина, например, в киноповести «Калина красная»: о Егоре Прокудине так же думает автор: жаль его, но ясно видит, что спасти его для трудящегося общества невозможно. Правда, все это не сообщает рассказчик, а само действие рассказа, сами события так построены.

3. Объективный рассказчик

Когда рассказчик ссылается на чужое восприятие (на восприятие, например, героев), устраняет свою субъективность, происходит впечатление объективности.

У Чехова с точки зрения соотношения авторской позиции, и позиции героя, объективное повествование разделяется на две группы:

1. Оценка заключенная в слове героя, приближается к общей позиции автора.

2. Оценка, содержащаяся в речи героя, не совпадает с общей авторской позицией.³⁰

У Шукшина тоже есть примеры и на то, и на другое. Примеры ко второму пункту мы уже привели, говоря о рассказах от I-ого лица. Теперь остановимся на рассказах «Письмо» и «Материнское сердце». В этих рассказах (но и в других, и не только в шукшинских) можем наблюдать очень интересное явление: автор, как субъективный рассказчик оценивает что-нибудь: явления, события, иногда и психологическое состояние героев, но эта оценка временами становится двусмысленной: автор «перевоплощается» в одного из героев, а местами трудно понять, кому эта оценка принадлежит: автору, или одному из героев. В «Письме» старушка пишет письмо своей дочери, и думает о своем прошлом. «Старушка задумалась, глядя в окно... Старушка вспомнила себя, молодую, своего нелюдимого мужа... Муж ее, Кандауров Иван, был мужик работающий, честный, но бука несусветная...»³¹. По форме эта оценка относится к автору, но читатель чувствует, что все-таки несмотря на форму повествования, все это принадлежит старушке. И доказательством этого может служить уровень стиля: такие слова, как «работающий» могут относиться скорей к стилю ста-

²⁷ А. Марченко. Из книжного рая. «Вопросы литературы», 1969, № 4, стр. 48—71.

²⁸ Л. М. Поляк. И. Э. Бабель. I, стр. 363.

²⁹ там же, стр. 365.

³⁰ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. стр. 68.

³¹ В сб.: «Беседы при ясной луне». стр. 26.

рушки, чем Шукшина. Или возьмем рассказ «Материнское сердце». Здесь тоже мысли старушки, вложены в уста автора, но язык старушкин: «Эти — ладно — эти за своего обиделись, у них зачерствело на душе от злости, а те — подальше которые — те помогут!...»³²

Эта объективность наблюдается уже в ранних рассказах Шукшина. Оценивая первый сборник Шукшина «Сельские жители», Э. Кузьмина пишет: «Быть может, первая удача рассказов В. Шукшина в том, что в них нет столь распространившегося в последнее время безликого героя-повествователя, несущего чисто служебную нагрузку: подталкивать событиям людей, которые никак не хотят зажить самостоятельной жизнью. Герои В. Шукшина — сельские жители — просто не терпят такого бездействующего соглядателя»³³.

Действительно, если Шукшин изображает через восприятие героя (прием связывается с именем раннего Чехова /«Вор», 1883/, хотя этот прием довольно широко использовался уже Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым), то этот герой живой, действующий, не является лишь средством воплощения объективности автора.

Эти возможности объективного повествования Шукшина широко используются, но самый типичный, самый шукшинский подход к проблеме рассказчика: это очень объективный, нейтральный, лаконический комментатор. Правы Соловьева и Шитова, говоря: «Слова “мизансцена“, и “авторское я“ тут вроде бы и не годятся — просто слишишь этого рассказчика, как он объявляет, про что поведет речь: “К старушке приехал проведать, отдохнуть сын“, “Ваня крупно поскаandalил дома с женой и тещей“»³⁴. Соловьева и Шитова через примеры, взятые из рассказов «Срезал» и «Мой зять украл машину дров» хорошо показали быстрый, кратковременный, легкий ритм повествования Шукшина. Конечно, если этот объективный рассказчик хочет дать конкретную характеристику героя, то эта характеристика уж не всегда краткая, однако сохраняет свою лаконичность, конкретность, точность, и что из этого вытекает, абсолютную объективность: «Ветфельдшер Козулин жил в этом селе всего полгода... На редкость, до удивления незаметный человек. Лет пятидесяти, рыхловатый... Ходил скоро и смотрел вниз... Он даже бабам не понравился, хоть они уважают мужиков трезвых и тихих...»³⁵. Такие характеристики можно найти очень часто в шукшинских рассказах «Сураз», «Думы», «Раскас», «Бессовестные», «Волки», «Как помирал старик», и т. д.

Верным кажется и наблюдение Клитко, который — имея ввиду рассказы «Вянет, пропадет», «Случай в ресторане», «Космос, нервная система и шмат сала», «Капроновая елочка» и другие — установил, что иногда лаконизм, словесная многозначность, напряженность подтекста, вбирающего в себя, как правило, авторскую оценку, музыкальность построения достигается путем

³² В сб.: «Брат мой». стр. 272.

³³ Э. Кузьмина. Прочная основа. «Новый мир», 1964, № 4, стр. 244—6.

³⁴ И. Соловьева., В. Шитова. Свои люди сочтёмся. «Новый мир», 1974, № 3, стр. 245—50.

³⁵ В. Шукшин. Даешь сердце. В сб.: «Земляки». стр. 132—3.

такой объективности повествователя, которая уже похожа на ремарки автора в драматических жанрах, т. е. важнейшая роль принадлежит диалогу³⁶.

Ниже перечисленные примеры доказывают роль ремарок автора: «Мать сняла со шкафа тяжелый баян, поставила Славке на колени. Славка заиграл «Вянет, пропадет»»³⁷. Или: «Старичок вздрогнул, поднял голову»... «Старичок вежливо улыбнулся»³⁸. В этих примерах авторская речь выполняет функцию объективных отметок, примечаний, пояснений автора к тексту, касающихся обстановки, поведения героев.

Эпизоды

Эпизоды А. П. Чехова на первый взгляд кажутся лишними, потому что цель их употребления отличается от цели эпизодов других авторов. Чехов в своих новеллах — вместе с эпизодами — показывает целую жизнь с разных сторон: существенные стороны вместе с второстепенными. Другая цель Чехова: маленькие, не существенные эпизоды, усиливая влияние друг друга, образуют цепь, и приобретают своеобразное значение, выполняют поэтическую функцию.

Цель эпизодов и в новеллах Лайоша Надя примерно такая же: эпическое содержание он выражает так, что маленькие детали мозаично ставит друг за другом. Эти картинки жизни, с одной стороны, образуют продолжающийся ряд, с другой стороны, являются противоположными моментами друг другу³⁹.

Так как шукшинские рассказы — как и чеховские — по объему очень короткие, число эпизодов не велико, но они выполняют примерно те же функции. Шукшин чаще всего использует этот прием в художественной композиции с целью раскрытия характеров героев. Один из самых пластических примеров этого в шукшинском творчестве рассказ «Чудик», конструкция которого такая, что ряд эпизодов заменяет главный ход действия. Характер Чудика — Василия Егорича Князева — раскрывается путем ряда удачных эпизодов, происшедших с ним.

Эпизодом кажется иногда и относительно очень подробное описание чего-то. Но эта подробность тоже имеет свою функцию в конструкции. В рассказе «Сапожки», например, сцена в обувном магазине не обязательна для того, чтобы было понятно само действие, ее можно считать эпизодом. Но это подробное описание того, как выбрал Сергей сапожки своей жене, необходимо с художественной точки зрения для показа заботливости Сергея и любви его к жене. В композиции рассказа этот эпизод играет решающую роль в раскрытии характера Сергея, дополняя его новыми чертами, характера жены Сергея и продавщицы.

И этот эпизод, и большинство остальных, служат еще и для показа провинциального быта, обычаев, нравов. Здесь, например, важно поведение продав-

³⁶ А. Клитко. Осмысление каждодневности. «Сибирские огни», 1972, № 7, стр. 157—66.

³⁷ В. Шукшин. Вянет, пропадет. В сб.: «Земляки», стр. 110.

³⁸ В. Шукшин. Случай в ресторане. В сб.: «Беседы при ясной луне», стр. 46.

³⁹ V. Voigt: Szegmentum szekvenciátípusok... 115.

щицы, обращение покупателя Сергея к таким продавщицам. Интересно узнать, как работает обувной магазин в городке, что думает простой шофер о покупке такого дорогого товара, и т. д. Мы подчеркиваем такую функцию эпизодов в рассказах Шукшина, т. к., имея в виду очень короткий объем их, писатель должен пользоваться всеми возможностями для полного показа окружающей действительности.

Роль повторений в конструкции рассказов Шукшина

В. Шукшин пользуется повторением как художественным средством, связанным с конструкцией, очень часто. Постоянными, стандартными — и поэтому повторяющимися — нужно считать его нравственные, политические и эстетические принципы, которые найдены в целом творчестве его. Не удивительно даже, если иногда такие принципы одного великого деятеля искусства повторяются и в творчестве другого. Л. Михайлова правильно увидела такие повторения идейных мотивов Чехова в творчестве Шукшина: «У Шукшина ощущаешь тоску о светлом человеке и непримиримость к тому, что унижает душу. Такой, чеховский, подход к герою можно обнаружить во многих рассказах⁴⁰.

Эти основные нравственные принципы, присущие и Чехову, и Шукшину, часто утверждаются в творчестве Шукшина, поэтому примеры приводить считается лишним. Лучше приступим к изучению того, какие темы повторяются в его произведениях. «Не всегда складываясь в циклы, вещи его, тем не менее, дополняют друг друга: то, о чем в одних сказано вскользь, в других дано развернуто — и наоборот»⁴¹. Конкретнее, чем Клитко, о теме заключенных говорят Соловьева и Шитова: «Можно бы назвать второй редакцией темы, вторым — и на этот раз истинным — толкованием жизненного предмета. Вот бы рассказ “Охота жить”, а через несколько лет появился рассказ “Степка”. Опять побег из заключения»⁴².

В дальнейшем авторы статьи объясняют, что герои двух рассказов отличаются тем, что Степка уже не «бродяга с Сахалина», а «наш сын и брат». Здесь темы, герои, мотивы именно так дополняют друг друга, как об этом пишет Клитко. Но тема заключенных повторяется не только в этих двух рассказах: она найдена между прочим и в рассказе «Сураз», и в киноповести «Калина красная».

В творчестве Шукшина часто повторяются художественные приемы, подходы. Он очень любит — как на это уже было указано — диалоги. Диалоги часто происходят между двумя такими людьми, которые являются представителями

⁴⁰ А. Михайлова. Проницательность таланта. *«Литературное обозрение»*, 1975, № 1, стр. 31—6.

⁴¹ А. Клитко. Осмысление каждодневности. стр. 157—66.

⁴² И. Соловьева, В. Шитова. Свои люди сочтемся. стр. 245—50.

а) двух разных поколений, например, молодой человек и старик («Космос, нервная система и шмат сала», «Волки», «Горе», «В профиль и анфас» и т. д.),

б) деревни и города («Земляки», «Срезал», «Охота жить» и т. д.),

в) двух разных нравственных позиций («Заревой дождь», «Мой зять украл машину дров», «Бессовестные», «Обида» и т. д.).

Почти во всех этих антитезах столкнулись два мира: старый и новый, но изображено это в разных формах.

Чаше, чем темы или художественные приемы повторяются разные мотивы внутри одного и того же рассказа. В рассказе «Беседы при ясной луне» — как уже и заглавие подсказывает — таким мотивом является сама луна, ясный свет которой часто упоминается в ходе рассказа. Мотив луны встречается и в других произведениях, например: «Горе»: «В окна все лился мертвый торжественный свет луны. Сияет! Радость ли, горе ли тут — сияет!»⁴³

Природные явления переплетаются с действиями и других рассказов. Описание вьюги сопровождает, например, весь ход действия рассказа «Начальник». Она является характерным мотивом и рассказа «Капроновая елочка». Мотив дождя является органической частью рассказа «Заревой дождь». Дождь, сопровождающий весь ход действия, имеет свою функцию в целой композиции: природа здесь, как и в других произведениях Шукшина, играет символистическую роль. Она в этом случае, например, является средством, чтобы дать читателю почувствовать грустное настроение, связанное со смертью авторитетного общественного деятеля, Ефима Бедарева.

Лейтмотивы рассказов Шукшина могут выражаться разными, на взгляд мелькими, незначительными предметами, явлениями, лицами, даже животными. Фигура коня, например, пять раз повторяется в рассказе «И разыгрались кони в поле».

Частое появление кого-то, чего-то в отдельных произведениях может играть роль лейтмотива. В рассказе «Заревой дождь» в окне комнаты больницы часто появляется голова противника умирающего Ефима, — голова Кирилла. Это частое появление головы обозначает, что борьба честного революционера и теперь продолжается. Кирилл появляется всегда при поворотах, в решающие моменты действия. Кирилл медленно удаляется после смерти Ефима.

Не так тесно связаны с конструкцией некоторые общие, или похожие манеры, привычки, обычаи разных героев. Они интересны тем, что приближают героев Шукшина друг к другу, и таким образом герои Шукшина — в глазах читателя — относятся к одной большой — шукшинской — семье. Герои его, например, часто нервничают. В этих случаях — чтобы успокаивать по возможности себя —, они закуривают: «Максим вышел на улицу, закурил»⁴⁴, или: «Он вышел на улицу, закурил и стал думать»⁴⁵.

Особое значение имеет в конструкции рассказов и повторение отдельных слов, выражений и предложений, т. к. оно обеспечивает определенное, часто

⁴³ Избранные произведения в двух томах, стр. 78.

⁴⁴ Рассказ «Змеиный яд» в сб.: «Брат мой», стр. 334.

⁴⁵ Рассказ «Сапожки» в сб.: «Характеры», стр. 32.

очень легкое, приятное настроение для всего рассказа: «Маша, сойдеши со мной?... В магазинчик. Молока купим... А то мамка ругается, что мы в магазин не ходим, — пойдем сходим... — В кои-то веки! — сказала озобоченная “мамка”. — Посмотрите там еще рыбу — нототения... Взяли молока, взяли масла, пошли смотреть рыбу нототению.^{46»}

Чудик — Василий Князев — разговаривая с братом Дмитрием, вспоминает прошлое, детство, проведенное вместе. Каждый абзац начинается так: «А помнишь?!» Это повторение имеет достойное внимания значение с точки зрения конструкции. Значение его в том, что оно разделяет эту часть действия на единицы.

Не удивительно, что характерные заглавия внутри рассказов часто повторяются, ведь заглавия, конечно, указывают на сущность, связанную и с идейным содержанием произведения: «Тут огород пойдет, свиннота разная, куры, гуси — она сроду от них не уйдет. Мы же все-таки сельские жители еще. А мне ужасно охота Москву поглядеть»⁴⁷.

Природа конфликта в рассказах Шукшина

Кульминационный пункт, конфликт в структуре прозаического произведения является такой частью, *sine qua non*. Л. Деме правильно указывает на то, что баллистическая кривая структуры прозаического произведения, которая является основной формой ее, может изменяться, уменьшаться в каждой градации по размеру. Единственная часть ее, которая ни в коем случае не может выпускаться, это кульминационный пункт⁴⁸.

Место кульминационного пункта в рассказах Шукшина вообще находится дальше от середины, недалеко от конца рассказа, поэтому развязка, т. е. спускающаяся часть конструкции всегда является более крутой и короткой, чем поднимающаяся. Эта кульминация, этот конфликт в прозаическом произведении может быть разный, даже очень сложный, но — говоря о Шукшине — надо иметь в виду специфику новеллы. По мнению А. Сербя, новелла должна содержать в себе один, единственный поворот судеб, и ничего больше⁴⁹. Соммещается это мнение с высказыванием о прозе Шукшина С. Чудакова: «Рассказы Шукшина крепко построены, они отвечают известной формуле Гёте — “один конфликт в одном круге»⁵⁰.

Центральная, самая важная, решающая часть композиции и рассказов Шукшина — это конфликт, кульминационный пункт. Действие его рассказов

⁴⁶ Рассказ «Обида» в сб.: «Характеры». стр. 202. (Подчеркнуто мной А. В.)

⁴⁷ Рассказ «Сельские жители». Избранные произведения в двух томах, I, стр. 21.

⁴⁸ L. Deme: Szövegszerkezeti alapformák és stílusértékű változatai (Основные формы структуры текста, и их варианты с стилистическими значениями). Jelentéstan és stílisztika (Семантика и стилистика). Бр., 1974, 117.

⁴⁹ L. Halász: A feszültség útjai (Пути напряжения). A novellaelemzés új módszerei (Новые методы анализа новеллы). Бр., 1971, 27.

⁵⁰ С. Чудаков. Один конфликт в одном кругу. «Молодая гвардия», 1964, № 5, стр. 306—10.

вообще монолитное, в конце его острая вершина, поворот, новость. Действие интересное, но композиция является очень строго построенной, где поворот играет важнейшую роль. Этот поворот вообще взрывной, реже постепенно развивающийся. После конфликта, в большинстве случаев взрывного, следует какое-то смягчение. Автор немножечко и сам боится взрыва, резкого поворота, и смягчает конец. Смягчением пользуется чаще всего при изображении отрицательных характеров. Возьмем два примера. Макар Жеребцов является отрицательным характером. В лице его — как уже было сказано — Шукшин показывает тот несимпатичный тип деревенских людей, который «тыкается в дела» знакомых, у кого «зуд на советы», кого именно по этому терпеть не могут деревенские жители. И это убедительно доказано пятью диалогами. Но гуманный писатель верит в людей, должен верить и в Макара, ему нельзя отказать от человека, поэтому он должен смягчать каким-то образом это катартическое влияние на читателя. И Шукшин вводит, с одной стороны, самокритику Макара (слова его уже были цитированы), с другой стороны, монолог его о своем характере, о манерах тех людей, с которыми он постоянно сталкивается: « — Вот ведь сколько домов!... — разговорчиво, не глядя на жену, говорил Макар. — И в каждом доме — свое. А это — только одна деревня. А их, таких деревень-то, по России — оё — ёй сколько!...»⁵¹

Само собой разумеется, что в этой концовке победил гуманизм автора, вера в людей, любовь к ним, а не художественная обоснованность.

Наш другой пример «Миль пардон, мадам». Опять изображен отрицательный, несимпатичный герой Бронька Пупков, о характере которого уже было сказано. Конфликт рассказа происходит тогда, когда Бронька разоблачается перед своим самым строгим критиком, женой: Пупков как бы доказывает сознательность своей вины. Но сразу после этой полной, дурной картины характера Пупкова, которая и является кульминацией в рассказе, автор руководствуясь опять гуманизмом, смягчает и эту черту характера, нарисованную самим собой: «Жена хлопала дверью, уходила прочь — жаловаться на своего “лесного скота”. Зря она говорила, что Броньке все равно. Нет. Он тяжело переживал, страдал, злился. . . И дня два пил дома. За водкой в лавочку посылал сынишку-подростка. — Никого там не слушай, — виновато и зло говорил сыну. — Возьми бутылку и сразу домой»⁵².

Во многих местах смягчение конфликта можно доказать, но не везде. Мы не согласны с мнением А. Марченко, по которому такое смягчение конфликта найдено и в рассказе «Охота жить». По этому мнению, последние слова Никитича: «Протокин-то этот — начальник милиции» — смягчают конфликт между ними, так как старик этими словами будто бы обманул беглого лагерника. На наш взгляд, наоборот: здесь никакого смягчения конфликта нет, нет обманутого лагерника, а есть обманутый — подлым убийцей — честный старик. В этом отношении В. Шукшин очень решительный. Убийца есть убийца, а мнение о нем автор не намерен улучшать, в изображении характера убийцы смягчения нет и не нужно.

⁵¹ Рассказ «Макар Жеребцов» В сб.: «Земляки». стр. 44.

⁵² там же, стр. 53.

Die Wirkung des sowjetischen Stummfilmes auf die Filmkunst der Welt

J. VERESS

Die Sprachwissenschaft bestimmt die Wirkungen, Übernahmen und Entlehnungen als konkrete Qualitäten.

Auch in der Welt der Filmkunst gibt es Wirkungen, Übernahmen und Entlehnungen, die aber durch andere Methoden geklärt und bestimmt werden müssen.

Dir Skala ist ziemlich breit. Die zur „Viva Villa“ von Jack Conway offensichtlichen Plagiate nicht gerechnet (obwohl diese auch eine „geistige Konfrontation sind“), können wir im großen und ganzen die folgenden Versionen unterscheiden.

Die Hutabnahme-Form der Ehrerbietung ist es, wenn der Regisseur aus dem Werk seines geliebten Meisters zitiert. Man kann im Film von Bogdanowich „Die letzte Kinovorstellung“ die letzten Einzelbilder des Hawks-Western „Red River“ sehen. Im Werk von Godard „Er lebt sein Leben“ laufen die Szenen von Dreyers „Jeanne d'Arc“. Der Film „Spiele von neuem, sam!“ (Regie von Herbert Ross) ist ein Requiem für Humprey Bogart, den Schauspieler.

Die thematische Übereinstimmung beweist die Universalität des untersuchten Problems. Michail Romm „kopierte“ in seinem „Dreizehn in der Einöde“ den Film von John Ford „Die verlorene Streifwache“ ab. Die gesellschaftliche Umwelt und die geistige Veranlassung weichen zwar voneinander ab, die Affinität aber ist offensichtlich. Es kann auch ein bestimmter Stil in die Erinnerung gerufen, in Anführungsstriche gesetzt, spöttisch karikiert oder eben im Gegenteil — mystifiziert werden. Heutzutage rollen von dem Hollywooder laufenden Band in immer größerer Zahl die sog. „Nostalgiefilme“ ab, die die versunkene Vergangenheit in die Regenbogenfarben der verschönernden Ferne kleiden. Ein solcher Film ist „Der große Gatsby“, die Fitzgerald-Fälschung von Jack Clayton. Ein Beispiel anderer Art: László Ránódy fügte in den „Goldenen Drachen“ mit spielerischem Einfall eine Bildreihe der „Lerche“, seines früheren Filmes. Ist das ironisch gemeint? Schafft das Atmosphäre?

Es ist dies und jenes gleichermaßen.

Die Ausdrucksmittel, bestimmte Komponenten der Sprache „wandern“ häufig von Film zu Film, von Szene zu Szene, von Einstellung zu Einstellung. Mit den letzten Bildreihen des Godard-Werkes „Bis zur Kurzatmigkeit“ wird das Finale der „Nebliigen Straßen“ nicht zufällig assoziiert. Truffaut „erneuert“ am Ende der „Vierhundert Schläge“, als der kleine Junge nach dem Meer losgeht, das berühmte Mo-

ment des Filmes von Vigo „Aus Benehmen ungenügend“. Michail Romm folgte bei der Zusammenstellung des „Alltäglichen Faschismus“ der Methode von Sergej Eisenstein: er formte seine Titelworte mit Hilfe der Montage der Attraktionen zur Sehenswürdigkeit. Die legendär langen Schnitte von Miklós Jancsó erinnern an die Film-Konstruktion von Antonioni (es sei hinzugefügt, daß der ungarische Regisseur einen souveränen Stil schuf und das Modell weiterentwickelte).

Eine befruchtende Funktion hatten und haben in der Filmgeschichte vor allem Werke, die Schule machen. Man kann gar nicht überblicken, wie viele von der „Beseßtheit“ dem „Goldenen Käfer“, dem „Meine Liebe, Hiroshima“, schon „lebten“. Um der Wahrheit willen kann man es auch nicht verschweigen, daß die Einfälle und Stimmungen der fachlich gut gemachten Kommerzfilme auch häufig „zurückgrüßen“. Die „Love Story“ ist noch ein junges Werk (angesichts seines Alters), und sie hat schon Epigonen. Leider gehört zu ihnen auch „Meine Liebe, Moskau“ von Mitta.

Ästhetische Ideale wirken nicht selten wechselseitig aufeinander ein. Ich darf wohl auf die befruchtende Rolle des Neorealismus hinweisen. Von seiner ausstrahlenden Kraft gewann damals auch der ungarische Film viel („Ein Pfiff Helles“, „Der Krankensaal No. 9“). Das „cinema verité“ kann auf das „kino-pravda“ zurückgeführt werden.

Es kommt auch vor, daß die Filme miteinander streiten. István Gaál schuf mit dem „Im Zug des Stromes“ „den Gegenfilm“ zum berühmten Werk von Antonioni „Die Abenteurer“, indem er betont, daß wir doch einander gegenüber Verantwortung fühlen müssen...

Auch die Versionen des Drehbuches sind die Variationen der Grundsituation: man könnte auch sagen, eigentümliche Dialoge. „Die sieben Meisterschützen“ und „Die sieben Samurai“ sind von historischem Rang, das „remake“ des „Sechsgespans“ kann dagegen gar nicht in einem Atemzug mit dem Meisterwerk von Ford genannt werden. Auch „Der blaue Engel“ (Regie von Dmytryck) nicht mit dem klassischen Werk von Sternberg.

Im folgenden geht es um die Wirkung, die der sowjetische Stummfilm, die große Epoche der zwanziger Jahre, auf die Filmproduktion anderer Länder ausgeübt hat. Vor allem auf die ungarische. Meine Untersuchung beschränkt sich auf die folgenden Gebiete: in erster Linie versuche ich, die sowjetischen und ungarischen Berührungspunkte „anzupeilen“, danach zähle ich einiges zusätzliche Material zur Verbindung der Filmkunst der Volksdemokratien und des sowjetischen Stummfilmes (einschließlich die ersten sozialistischen Bestrebungen außerhalb der Grenzen der Sowjetunion) auf, und schließlich zeige ich bestimmte Merkmale des Weiterlebens, aufgrund der geistig-künstlerischen Parallelen der Generation von Eisenstein und einiger moderner Bestrebungen.

2. In Ungarn wurden vor der Befreiung fast gar keine sowjetischen Filme gezeigt (die Filme, die auf der Botschaft, bei Gelegenheitsveranstaltungen gespielt wurden, gehörten nicht zum Repertoire der Kinos, obwohl die Vertreiber zwischen den zwei Weltkriegen das Mehrfache der jetzigen Quantität ausländischer Filme gekauft hatten. Wenn auch vor den Werken der Schlagbaum niedergelassen wurde, konnten die sowjetischen Klassiker doch nicht aus der Filmkultur ausgeschlossen werden. Die interessanten Dokumente des Wellenschlages des „Panzerkreuzer Potemkin“,

beweisen, daß die ungarischen Vertreter der Filmtheorie, der Kritik und der Kultur die „Botschaft“ von Eisenstein in ihren kundigen Analysen genau entschlüsselt hatten.¹ Zur Kostprobe schalte ich die abschließenden Sätze des Berliner Berichts von Ernő Kállai ein, die von seiner Begeisterung zeugen: „Es ist zweifellos so, daß im Vergleich zu dem „Potemkin“ all die gebräuchlichen historischen Filme als billige theatralische Schau erscheinen. Nach seinen weltberühmten modernen Tänzern, Musikern, Schriftstellern und Bildkünstlern gab Rußland jetzt auch auf dem Gebiet des Filmes ein unsterbliches Zeichen von seinem schöpferischen Genius.“² Wir dürfen nicht glauben, daß die Zeitschrift ein kommunistisches oder linksgerichtetes Presseorgan ist. Es handelt sich um ein fortschrittliches bürgerliches Forum, das gar nicht mit propagandistischem oder popularisierendem Ziel der begeisterten Anerkennung Platz gab (da der „Potemkin“, wie schon erwähnt, in unserem Lande nicht gespielt wurde). Die Zahl der Beispiele könnte man vervielfachen. Die Rezensionen von Iván Hevesy, die in den Spalten der Zeitschrift „Nyugat“ (Westen) veröffentlicht wurden, die Arbeiten von Lajos Gró und andere Schriften haben gleichermaßen Beweiskraft. Das Horthy-Ungarn ist das Land der Extreme. Das Castiglione—Székely-Filmlexikon, das eines der ersten Veröffentlichungen dieser Art auf der Welt ist, hat kein Béla-Balázs-Stichwort (diese Tatsache spiegelt an und für sich die Einseitigkeit der Anschauung), aber im Jahre 1944, erscheint in mitten des faschistischen Tobens, die Arbeit von Pudowkin: „Die Technik des Filmes“.

Nach 1945 — wenn auch mit Phasenverzögerung — konnte die ungarische Künstlergarde zusammen mit dem Publikum diejenigen Werke kennenlernen, die in den Werkstätten des revolutionären sowjetischen Filmes entstanden waren. Die Vorstellungen wirkten mit der Kraft der Neuentdeckung, obwohl die Filme noch immer im Zeichen der alten Normen gemacht worden waren. Das Publikum war das alte, und auch die Fachleute ändern sich nicht von heute auf morgen. Wir verweisen bloß auf ein einziges sprechendes Dokument. Im Jahre 1945 verfilmt Márton Keleti „Die Lehrerin“, Sándor Bródys Drama von gesellschaftskritischem Geist (Márton Keleti wurde früher übersehen, vernachlässigt). Der Regisseur löst den Konflikt mit einem kitschigem happy end, ohne daß er die kritisierende Tendenz verstärkte oder sie wenigstens unverändert ließe. Ein weiterer wichtiger Umstand. Wir dürfen nicht vergessen, daß die sowjetischen Filme — besonders die Stummfilme — fast unüberwindliche Wettbewerbspartner bei der neuen Landeseroberung hatten: die sehenswerten amerikanischen Filme, die lange Zeit vor den ungarischen Zuschauern ebenso verschlossen geblieben waren. Der „Tarzan“, das „Der Sturm erntet“, die „Gilda“ wurden von viel mehr Interessierten angesehen, als — sagen wir — der „Potemkin“. Die Entdeckung des sowjetischen Films ließ trotzdem nicht lange auf sich warten, bald wurden auch die Schöpfer von ihm inspiriert.

Vorher aber wird einiges historische Material über die Vorausgegangenen, über die ziemlich spärlichen „fortschrittlichen Traditionen“ des ungarischen Filmes, gebracht.

¹ Aus den ungarischen Pressestimmen der sowjetischen Filmkunst bringt ein interessanter Band ausgewählte Stücke: der Redakteur des Buches, das im Jahre 1967 in der Betreuung des Ungarischen Filmwissenschaftlichen Instituts und des Filmarchivs herausgegeben wurde, ist István Molnár.

² *Nyugat* (Westen), 1. Juli 1926.

In Ungarn wurde der Gesetzantrag über die Verstaatlichung der Filmindustrie im April 1919 unterzeichnet (ein ähnlicher Antrag wurde in der Sowjetunion erst einige Monate später angenommen). Die Filmpolitik der Ungarischen Räterepublik — das beweist ein Haufen von Dokumenten — wurde durch neue Inhalte bereichert: die in Gärung begriffene — sich umgestaltende — (oder man könnte auch schreiben: die sich gestaltende) Kunst wird immer verbindlicher. Ein guter Teil der Pläne konnte — wegen der Kürze der Zeit — nicht verwirklicht werden, aber auch in den nicht realisierten Vorstellungen spiegeln sich die grundlegenden Veränderungen wider. Der Film von Lajos Lázár, „Gestern“, einer der wenig erhalten gebliebenen Filme aus dieser Zeit, vereinfacht ziemlich den revolutionären Kampf, und er stellt den unversöhnlichen Gegensatz zwischen Proletarier und Bourgeois mit den aus den Klischees der Melodramen übernommenen Wendungen. Wir können es zu erraten suchen, aufgrund welcher Erlebnisse der Regisseur das Drehen anfang. Wenn wir den Zeitpunkt der Produktion in Betracht ziehen, so ist ersichtlich, daß persönliche Erlebnisse ihm nicht sehr helfen konnten, da die Mitglieder der späteren großen Generation in der Sowjetunion erst im Begriffe sind, sich vorzubereiten, und bei uns hatte die Herausarbeitung des Themas noch gar keine Tradition. Der erste und letzte Satz des Filmes lassen uns allerdings die Absicht erkennen: „Es kamen Wanderer von dem fernen Osten, sie brachten die Nachricht... Der arbeitende Mensch kann seine Ketten abschütteln.“ „Geh nach dem fernen Osten, dort donnern die Kanonen, und dort führe weiter deine Kämpfe.“³

Zweifellos ist „Menschen auf dem Schneeberg“ in künstlerischer Hinsicht das beste Werk der ungarischen Filmproduktion vor der Befreiung (István Szóts schuf das weltweit in Evidenz gehaltene und damals auch in Venedig mit großer Anerkennung empfangene Drama). Erwin Gyertyán erwähnt die erstrangige Montage-technik des Filmes in einer seiner Schriften, um zu beweisen, daß der Regisseur die Bestrebungen der sowjetischen Filmkunst vermutlich kennen konnte. Es gibt auch eine andere sprechende Quelle. In seiner im Jahre 1945 erschienenen Arbeit, in dem Schreiben „Flugschrift in der Angelegenheit der ungarischen Filmkunst“, spricht Szóts mehrmals über die sowjetische Praxis. Wenn er den Mechanismus des Rezepts der ungarischen Filmproduktion geißelt, erwähnt er, daß „die Filmkunst anderer Nationen sowohl in ihren Übertreibungen als auch in ihren Mängeln mit ihrem Charakter übereinstimmt“. Zum Beispiel erfaßt auch „der kommunistische russische Film von tiefer Problematik“ das Wesen der Konflikte und spricht über das Wesen der untersuchten Erscheinung.⁴ Szóts ließ die unbedeutenden Schablonen der ersten Hälfte der vierziger Jahre hinter sich, weil er — nach der sowjetischen Praxis — versuchte, das Wesen der gesellschaftlichen Bewegung auszudrücken. Es ist die sonderbare Laune des Schicksals, daß derselbe Szóts seinen Platz in der neuen Welt nicht gefunden hat, er verließ das Land im Jahre 1957.

Die Filmkunst des neue Wege eingeschlagenen Ungarns läßt zuerst gegen das Ende der vierziger Jahre von sich hören. Die Form der Anerkennung ist nicht mehr

³ Aus dem Band „A magyar film a Tanácsköztársaság idején“ (Der ungarische Film in der Zeit der Räterepublik) herausgegeben von dem Ungarischen Filmwissenschaftlichen Institut und dem Filmarchiv, Redakteur: Erzsi Garai, Budapest 1969, S. 240. und 243.

⁴ Herausgegeben von István Szóts, S. 81.

die herablassende Geste, sondern das dem bedeutenden Werk zuteil werdende Lob (dies beweist noch mehr als die begeisterten Superlative, daß unsere Filme nicht mehr einfach registriert, sondern auch nach dem Verdienst analysiert werden). Es handelt sich um die Werke „Irgendwo in Europa“ und „Ein fußbreit Land“. Beide bilden einen Wegstein, der den Anfang eines Prozesses markiert und der auch heute als lebende Tradition angesehen wird. Der Film von Géza Radványi, ein Werk über die Kinderopfer der Kriegsstürme, wurde „in der Betreuung“ der Ungarischen Kommunistischen Partei gemacht (damals wurde die Filmproduktion von den führenden politischen Parteien gelenkt). Die episch wallende dörfliche Chronik von Frigyes Bán ist die erste — und nicht irgendwelche — Visitenkarte der verstaatlichten Filmindustrie. (Nach dem Muster „des 12 von Bruxelles“ wurden „die Budapester 12“ in unserem Lande zusammengestellt. Die Liste wird von dem „Ein fußbreit Land“ geführt, obwohl sich die ungarische Filmkunst seit seiner Fertigstellung in den Kreislauf des internationalen Lebens eingeschaltet hatte, ihre neuen Wellen — wir denken gleichermaßen an die Zeit des „Karussells“ und der „Armen Leute“ — auch andere Länder befruchteten.)

Radványi hat — außer dem Film „Die Jungen hinter dem Gitter“ von Vittorio de Sica, aus dem er die Empfindsamkeit schöpfte — die Gesellschaftsschilderung, Typenbildung, Symbolik, Konstruktion des Dramas „Der Weg ins Leben“ von Ekk als folgendes Beispiel angesehen. Fast alle Quellen erwähnen einstimmig die Rolle von Béla Balázs in der Fertigstellung des Drehbuches des „Irgendwo in Europa“ (eigentlich ist es auch eine mittelbare Wirkung, der Bahnbrecher der allgemeinen Ästhetik hat ja lange Jahre in der Heimat von Ekk verbracht). Auf der Ungarischen Akademie der Wissenschaften hat Ferenc Hont, einer der Zeugen, in seiner Opponentenmeinung über eine Dissertation darüber berichtet, daß Géza Radványi nur wegen der dem Meister gebührenden Ehre den Namen von Balázs im Haupttitel angegeben hat, in Wirklichkeit aber hat der Autor „Des sichtbaren Menschen“ an den Drehbuchsarbeiten, nicht aktiv teilgenommen. Das im Jahre 1966 Angekündigte wurde nicht realisiert. Die Klärung der Wahrheit wartet auf die Forscher. Der Regisseur und ein guter Teil der Mitarbeiter leben noch. Zwar korrigiert die Klärung der Frage das über den Film „Irgendwo in Europa“ entstandene Bild nicht, kann aber einen eventuellen Irrtum und dessen „Vererbung“ beseitigen.

Im „Ein Fußbreit Land“ von Frigyes Bán sind andere Inspirationen aufzuzeigen. Die Bilder des dörflichen Tableaus erinnern uns an die kontrastive Instrumentation des „Alten und Neuen“, die dokumentarische Exaktheit ist das Wesen der Methode von Dziga Wertow (obwohl hier die prahlerischen Tricks fehlen), die Quellengebiete der Poesie sind an den Leinwänden von Alexandr Dowschenko zu suchen.

Es wurde schon betont, daß die ungarische Schaffensgarde mit wesentlicher Verspätung dem klassischen sowjetischen Stummfilm begegnete, die Wirkung konnte sich auf diese Weise nur durch Überleitungen, auf indirektem Wege zeigen. Theoretisch könnte man sich, natürlich, vorstellen, daß ein alter Film nach Jahrzehnten, vielleicht auch heute Nachfolger hat. Es kommt aber öfter vor, daß das Synchron nicht nach langer Zeit, sondern sofort nach der Vorstellung oder als die Ausstrahlung der geistig-formalen Entdeckung entsteht. Die Meisterwerke bilden eine Ausnahme. Chaplin ist, als eine Einfälle gewährende Quelle, unversiegbar. Ford hat eine solche

Western-Tipologie ausgearbeitet, daß man etwas übertrieben sagen könnte: die einzelnen Szenen des „Sechsgespanns“ sind fast in jedem weiteren Stück der Gattung vorzufinden.

Auf den ungarischen Film wirkten in der Hauptsache die Meisterwerke von Eisenstein und Dowschenko. Pudowkin, das dritte Mitglied des Trios, beeinflusste das Schicksal des neuen ungarischen Filmes mehr durch seine späteren Werke und hauptsächlich durch seine persönliche Anwesenheit. Es ist bekannt, daß er aktiv an der Herstellung des historischen Panoramas „Das Meer hat sich erhoben“ teilgenommen hat, und er half auch bei den Dreharbeiten. Erwin Gyertyán zählt in seiner zitierten Arbeit die zwei berühmten Szenen des „Krankensaal No. 9“ und des „Budapester Frühling“ („das Spiel“ der Erbsen im ersteren, die Bildreihe der Hinrichtung an dem Ufer der Donau im letzteren), als einen Pudowkin-Impuls auf, ebenso wie einige Einstellungen des „In Soldatenuniform“, der „Eisernen Blume“, des „Erde der Engel“, des „Vaters“.⁵ Ich glaube, man muß den Kreis nicht weiter ausbreiten.

Tschuchraj weist durch sein „Gleichnis“ Bächlein-Bach-Fluß-Meer im „Klarer Himmel“ auf die „Mutter“ hin, aber der ist noch Kein Pudowkin-Anhänger (und noch weniger ein Nachahmer), der die Akkumulation der Kräfte durch solche Bilder darstellt. Im Falle der ersten zwei Filme könnte man besser von einem neorealistischen „Einschlag“ sprechen: dort nimmt nämlich die Bedeutung der Requisiten der gegenständlichen Welt in solchem Maße zu. Über Eisenstein und über die Universalität seiner Methode äußerte sich vor kurzer Zeit auch derjenige Miklós Jancsó, der den Regisseur des „Panzerkreuzer Potemkin“ oft zusammen mit seinen Vorbildern, Antonioni und Ford, erwähnt: „Wenn ich vor zehn Jahren für die Stilharmonie des ‚Iwan der Gefürchtete‘ begeistert war, so kommt heute in meinen Überlegungen über Eisenstein dessen geniale Fähigkeit an die erste Stelle, mit deren Hilfe er imstande war, für jeden konkreten Inhalt die einzige Form zu finden, die es dem Künstler möglich macht, sich auszudrücken und sich mit allen zu verständigen. ‚Panzerkreuzer Potemkin‘ ist ein Musterbeispiel für die Einheit von Inhalt und Form, und vielleicht macht dieser Faktor aus ihm den größten Film aller Zeiten.“⁶

Was die konkreten Berührungspunkte anbelangt: Miklós Jancsó wandelt auf den Spuren von Eisenstein in mehreren seiner Werke, aber vor allem vielleicht in seinem ersten, ein weltweites Aufsehen erregendes Werk, in „Arme Leute“. In mehrerer Hinsicht. Ihn — ebenso wie den sowjetischen Künstler in der ersten Zeitperiode seines Schaffens („Panzerkreuzer Potemkin“, „Oktober“) — interessiert das Verhalten der Masse, die Schwankung ihrer Stimmungen, die Beweggründe ihrer Handlungen. Auch Jancsó's „Arme Leute“ ist „intellektuell“ gefüllt. In der kompositionellen Anordnung der Szenen kommt die Pro-Kontra-Dialektik der sich gegeneinander stemmenden Gegensätze zur Geltung. Gyertyán legt auch die Unterschiede ausführlich dar. An der Leinwand von Jancsó erinnert nichts an die Bildreihen mit Barock-Pracht von Eisenstein, weil der ungarische Regisseur die einfacheren, dünnen Lösungen bevorzugt. Eine größere Bedeutung haben bei ihm die Kamerabewegung und die Errungenschaften der modernen Filmsprache. Die Mosaiken der

⁵ Октябрь и мировое кино. Москва, «Искусство», 1969, стр. 121.

⁶ *Nemzetközi filmtájékoztató*, (Internationales Filmprospekt) 2/1976 S. 28—29.

Erzählung sind „dichter“ (wenigstens im Drama derjenigen mit schwerem Leben): später löst sich Miklós Jancsó immer mehr von den traditionellen Märchenelementen und läßt hauptsächlich die Situationen „sprechen“.

Die Wirkung von Eisenstein auf Ungarn wird durch die zitierten Komponenten des Jancsó-Arsenals nicht erschöpft. Die Eisensteinsche Methode ist auch der Rationalität eines Zoltán Fábri nicht fremd: die historische Parabel der „Zwanzig Stunden“ und auch die Konstruktion des Filmes werden teilweise auch durch die Entdeckungen des sowjetischen Regisseurs gefärbt. In „Zehntausend Tage“ von Ferenc Kósa können wir die Ehrerbietung der Nachfolger konstatieren. Das epische Rollen der Fabel, das außerordentlich bewegliche und auch in seiner Attraktivität einfache Tableau entsprechen der Allgemeingültigkeit der Ordnungsprinzipien der Eisenstein-Leinwände und machen Möglichkeiten der Erneuerung der bekannten Prinzipien deutlich.

Der Schöpfer der ukrainischen Filmkunst, Alexandr Dowschenko, verlangt von den ungarischen Regisseuren noch mehr Bemühen und Ringen um Verständnis. Dieser Umstand findet zum Teil, wahrscheinlich, darin seine Erklärung, daß „Panzerkreuzer Potemkin“ eigentlich eine vollkommen neue ästhetische Qualität für die ungarischen Schöpfer bedeutet, daß es aber bei uns eine Dowschenkos Lyrik ähnliche affektbetonte Tradition gibt (z. B. „Menschen auf dem Schneeberg“). Der andere Grund ist: die ungarische Filmkunst ist mit dem dörflichen Milieu sehr stark verbunden. Es ist allgemein bekannt, daß ein guter Teil unserer Werke mit Entdeckungskraft diejenigen Veränderungen widerspiegelt, die in den Einzelhöfen und Gemeinden stattfanden, oder wie man es mit einem zusammenfassenden Ausdruck sagt, sich auf dem Lande vollzogen („Ein Fußbreit Land“, „Karussell“, „Der Abgrund“, „Zwanzig Stunden“ usw.). Die Entstehung — oder Gestaltung — dieser Werke wurde auch von der Methode Dowschenkos beeinflusst. Die aufgezählten Filme forschen in verschiedenen Problemkreisen, ihre Fragen und Antworten sind voneinander abweichend, eins macht sie aber miteinander verwandt: die Absicht, sich mit den einfachen Menschen der Erde zu identifizieren, der totale Anspruch, die Wahrheit aufzuklären. „Diese Reportage kann nicht geschrieben werden“ — beklagt sich ein Journalist in „Zwanzig Stunden“, in Wirklichkeit aber wird der objektive Bericht doch fertiggestellt. Dowschenko hatte eine ähnliche Grundsituation in „Erde“. Und auch er stellte seine Helden von einer dichterischen Sicht her dar, wie die Chronisten der späteren gesellschaftlich-politischen Situation.

Meines Erachtens verraten zahlreiche Naturkompositionen von Sándor Sára eine Wirkung Dowschenkos (z. B. im Film „Zehntausend Tage“, obwohl dieser Kósa-Film von einer „härteren“ Instrumentation ist als die Dowschenko-Werke im allgemeinen). Ihnen ist gemeinsam die Weise der Formulierung, die den Menschen und die Landschaft in einer Einheit darstellt. Auch an der Leinwand von János Kende, dem ebenso sehr talentierten ungarischen Operateur („Das Volk verlangt noch“) spürt man etwas vom Lebensgefühl Dowschenkos, von der gesteigerten, fast schon hymnischen Freude. Die letzte Szene des „Schneegeköber“ von Ferenc Kósa erinnert mit der den Tod freiwillig auf sich nehmenden alten Frau im Fokus der Komposition, mit seiner lyrischen Erhabenheit und mit seinem symbolischen Gedankengehalt an die Szene des sich auf das Sterben mit heiterer Zufriedenheit vorbereitenden Großvaters (ich denke an die den Film eröffnende Bildreihe in „Erde“).

Der Dowschenko der Tonfilme ist in der ungarischen Filmkunst auch vorzufinden. Die folgenden Zeilen sind in der inhaltsreichen Arbeit von István Nemeskürty zu lesen: „Das ‚Schtschors‘ wirkte auf eine Unzahl von Filmen. Wenn es das Publikum nicht kannte, so kannte es aber die Regisseure überall auf der Welt; Die ‚Neununddreißiger Brigade‘ von Makk mit ihrer den Film eröffnenden Bildreihe ruft ebenso wie mehrere Einstellungen des Filmes ‚Soldaten mit Sternen gezeichnet‘ von Jancsó den ‚Schtschors‘ ins Gedächtnis. Dies bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß Dowschenko kein isolierter, auf die Blätter von filmhistorischen Handbüchern verbannter kurioser Kauz, sondern ein Regisseur mit einer der größten Wirkungen der Filmkunst, ähnlich wie Eisenstein, geblieben ist.“⁷

Bei der Bestimmung der Hauptpfeiler der sowjetisch—ungarischen Filmbeziehungen muß man noch ein lebhaft wirkendes Erbe erwähnen. Die Werke von Wertow Dsiga, genauer gesagt, diejenigen Prinzipien, die in dem berühmten Manifest „kinok“ und anderswo formuliert und mehr oder weniger auch in der Praxis realisiert wurden. Von der Wertow-Renaissance nahm sich Ungarn am Anfang kaum seinen Teil. Es ist charakteristisch, daß der erste Wertow-Besuch — lieber als nie — in unserer Heimat erst am Anfang der siebziger Jahre stattfand. Der ungarische Dokumentarfilm, der sich zur Zeit der künstlerischen Ebbe entfaltete und verstärkte, hatte früher keine Wertowschen Eingebungen und konnte auch keine haben. Darüber darf man aber nicht vergessen, daß die Ouvertüre des Aufschwungs von dem Dokumentarfilm „Schwierige Menschen“ von András Kovács gebildet wurde — dieser Streifen ist eine eigentümliche ungarische Version des „kinopravda“, in dem vereitelte Erfinder über ihr Leben, ihre Prinzipien und Ziele sprechen und wo das Schokieren ausgesprochen an die Wertowsche Methode erinnert.

Die Formulierung ist einfacher, trockener, die ideelle Summe ist aber zusammengefaßter, nicht so zerstreut wie in den unerhört schnungvollen Werken Dsiga Wertows, die einerseits überaus sehenswerte Lösungen bringen, andererseits aber nicht frei von voreiligen Schlußfolgerungen sind.

In vielen Kleinfilmen des Studios von Béla Balázs ist die Spur der Thesen des Wertowschen ästhetischen Kodexes auch zu entdecken. Ich denke vor allem an die „Organisierung“ der Dokumente, an die Entdeckung der sonderbaren Erscheinungen, an die mosaikartigen Formen des Umgangs mit den Problemen, an die Beseitigung der traditionellen Spiel-Elemente. Die „Preisfahrt“ von István Dárday, die von der kritischen öffentlichen Meinung mit großer Anerkennung empfangen wurde, kann in diese Reihe eingefügt werden und — nebenbei bemerkt — sie bildet einen frischen Farbfleck auf unserer Film-Landkarte, weil sie eine mögliche Version des soziographischen Interesses, des objektiven Inventars „Die Entdeckung Ungarns“ bildet.

3. Am Ende der zwanziger, am Anfang der dreißiger Jahre sind die sowjetischen Filme in der Hauptsache nur im Bewußtsein der ausländischen Künstler und in der öffentlichen Meinung der Kritiker vorhanden. Die unmittelbare Wirkung der Filmrevolution der Sowjetunion spiegelt sich in den Werken nur selten wider.

⁷ Alexandr Petrowitsch Dowschenko: *Költő vagyok...* (Ich bin Poet) Verlag „Gondolat“ Budapest, Die Studie von István Nemeskürty: *A filmvászón költője. Alekszandr Petrovics Dovzszenko* (Der Dichter der Leinwand. Alexander Petrowitsch Dowschenko) S. 298—99.

Ein progressiver Zweig des deutschen Filmes — der von dem reaktionären Staatsapparat zurückgedrängt, dann erwürgt wurde — bildet eine Ausnahme. Piel Jutzi stellt in seinem Werk „Der Weg der Mutter Krause zum Glück“ mit Montagen „von russischem Stil“ das Leben des Proletariats dar. Das Autorenpaar Gregor-Patalas verpönt im Werk diejenige Empfindsamkeit, ja sogar Empfindelei, die in Werken ähnlicher Machart auch zu entdecken ist.⁸ Bei Kracauer kann man über den Film „So ist das Leben“ von Carl Junghans lesen: „Est ist unzweifelhaft, daß Junghans einiges von Eisenstein übernommen hat: so konnte man z. B. sehen, als ob die Statue eines Heiligen zu sprechen anfinke, indem auf die Montage des steinernen Löwen hingewiesen wird. Die schmerzhaft entsagende Stimmung, von der der Film von Junghans durchtränkt wurde, war aber in keinem russischen Film aufzufinden.“⁹ Die Beobachtung von Károly Nemes weist auf eine ähnlich wichtige Tendenz hin: „So ist das Leben“ versucht die Subjektivisierung nicht von dem Gesichtspunkt der Helden und Figuren aus durchzuführen, wie es von der nach der französischen Avantgarde entstandenen französischen Filmschule gemacht wurde, sondern bringt einen eigentümlichen Autorenstandpunkt in der Darstellung, wie es bei Sergej Eisenstein oder Alexander Dowschenko zu beobachten ist, zur Geltung.“¹⁰

Das historische Dokument des Film-Widerstandes ist das Werk „Kuhle Wampe“ von Dudow, der bulgarischer Herkunft ist. In dem Film erschließt sich nicht nur ein Proletariermilieu: auch die Ideologie des Werks ist kommunistisch. Es ist offensichtlich, daß auch die geistigen Wurzeln von „Kuhle Wampe“ in den sowjetischen Stummfilmen zu suchen sind. Nach Kracauer hat der Regisseur vom russischen Film gelernt, wie man das soziale Material mit Hilfe der Aufnahmen und Einstellungen darstellen muß. Es wurden sonst in Deutschland die sowjetischen Filme gezeigt, und man kann auch dafür ein Beispiel erwähnen, daß sogar aus dem Interesse für das sowjetische Thema Kapital geschlagen wurde (Pabst verfilmte den Roman von Ilja Ehrenburg „Die Liebe der Johanna Ney“).

Der sowjetische Film übte in drei „Wellen“ auf die Filmkultur der sozialistischen Länder, die erst im Entstehen begriffen waren, eine Wirkung aus.

In der Mitte bzw. in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre ist die Rolle der sowjetischen Klassiker außerordentlich befruchtend, da die Ähnlichkeit der Themen und Mittel, des Stils und der Sprache, der Gedanken und der Inhalte von vornherein bedingt, daß sich die Schöpfer der neuen Kunst, um unspiriert zu werden, den Ergebnissen des sowjetischen Stummfilmes zuwenden. Die Epoche des Streifens „Helle Brisen“ hat dem Film in allen künftigen Volksdemokratien — von gleicher politischer Veranlassung — eine wichtige Position gesichert. „Das Gesetzbuch“ der kulturellen Revolution wurde etwa nach denselben Prinzipien in der Tschechoslowakei, in Polen, in Bulgarien usw. zusammengestellt. Zur Losung wurde Lenins Satz gewählt: „Unter allen Künsten ist für uns der Film die wichtigste.“

⁸ A film világtörténete. (Die Weltgeschichte des Films) Verlag „Gondolat“ Budapest, 1966. S. 79.

⁹ Calicaritól Hitlerig (Von Calicari bis Hitler), Ungarisches Filmwissenschaftliches Institut und Filmarchiv, Budapest, 1963, S. 182—3.

¹⁰ Valóság és illúzió. (Wirklichkeit und Illusion) Verlag Magvető, Budapest, 1971, S. 161.

Der Samen ist in guten Boden gefallen. Es gibt ziemlich viele mechanische Übernahmen, es gibt aber auch schöpferisch-produktive Transformationen. Es wurden persönliche Aussagen von Wanda Jakubowska in „Die letzte Station“, von Vávra in „Stumme Barrikade“, von Staudte in „Die Mörder sind unter uns“ mitgeteilt. Gesellschaftsschilderung, Charakterdarstellung, Aufbau der Werke usw. bedeuten eine Art Brückenschlag zu den Traditionen des sowjetischen Filmes — teilweise der stummen Periode. Desweiteren sind es die ersten Stufen der Schaffung von neuen Traditionen.

Durch die Stärkung der Positionen des Schematismus vertreten die sowjetischen Filmwerke dieser Periode nicht eine der möglichen Versionen, sondern das einzig verpflichtende Normensystem für die Schöpfer — ohne freilich, daß dies von jemandem als eine Direktive formuliert worden wäre. Es wäre kein Fehler, wenn die Schriftsteller und Regisseure nach klassischen Vorbildern ihre Werke entwürfen. Leider betreten sie einen anderen Weg. Die präfabrizierten Elemente und die „Standpunkterei“ machen die dargestellte Wirklichkeit von vornherein unglaubwürdig, ganz zu schweigen von der Verflachung der Sprache. Die „Sibirische Rhapsodie“, „Fröhlicher Jahrmarkt“ usw. stellen uns einen „ausgemalten Himmel“ dar, ihre Helden stoßen sich weit von der Wirklichkeit ab, ihre Handlungen werden von der Praxis des Alltags nicht gerechtfertigt. Es bildet zwar kein Thema dieser Arbeit, deshalb wird es nur kurz erwähnt, daß die Verbindung mit negativem Vorzeichen in der ungarischen Filmproduktion ihren Höhepunkt in den Jahren 1950—53 erreicht. Zu dieser Zeit werden die Filme „Kolonie unter der Erde“, „Unter der Stadt“, „Das Leben ist singend schön“, „Ehre und Ruhm“ gedreht — diejenigen Lehrfabeln, die Leitartikel-Themen als geistige Gemeinplätze illustrieren. So unter anderen: Der Feind schläft nicht; Ohne einen schöpferischen Optimismus kann man nicht leben; Die Arbeiterklasse nahm die Lenkung ihres Schicksals in die eigene Hand, usw.

Die qualitativen Veränderungen der Filmkunst in der Sowjetunion erfolgen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Die Serie, die mit „Kraniche ziehen“ einsetzt (in der Thematik des vaterländischen Krieges), sowie die bedeutenden Werke über die damalige Gegenwart hinterlassen, natürlich, auch in der Filmkunst der sozialistischen Länder eine Spur. Diese Wirkung ist verwickelter und zusammengesetzter als alle früheren. Die Erklärung dafür ist: der sowjetische Film hat seine neuen ästhetischen Ideale mit gewissen Tendenzen der Filmkunst der Welt synchron herausgebildet (es gibt viele Berührungspunkte zwischen dem französischen „nouvelle vague“, dem englischen „free cinema“ usw. und zwischen der Auffassung von Katalatosows). Andererseits: die genannten Filme lassen auch eine gewisse Rückkehr zu den Traditionen des Stummfilmes erkennen, bzw. eine Absicht der „erneuernden Aufhebung“.

Ich glaube, daß drei Eigenarten dominierend sind. Die erste ist die sich ausbreitende Darstellung explosionsartiger Konflikte, die Untersuchung der grundlegenden Probleme des gesellschaftlichen Seins anstelle von Bagatellen. Man könnte es auch so formulieren: die Stärkung der kritischen Attitüde. Károly Nemes schreibt in seiner Arbeit „Fünfzig Jahre Kampf für die Filmkunst der Zukunft“: „Der sowjetische Stummfilm begann mit der Negation“.¹¹ Es ist sehr wichtig, daß die Film-

¹¹ Октябрь и мировое кино, Пятьдесят лет борьбы за киноискусство будущего, стр. 214

künstler nicht nur „nein“ sagten, wie z. B. die Futuristen, die die traditionelle Lexik, den Stil usw. verneinten — sondern auch „ja“. „Nein“ dazu, was veraltet war und „ja“ zu den Bedingungen der Entwicklung. Sie vergaßen die Einheit von Form und Inhalt auch im Interesse der aktuellen Ziele nicht (was eigentlich das „sine qua non“ jeder Kunst ist). Von einer solchen Leidenschaft wird — um ein einziges Beispiel zu nennen — der bulgarische „Abstecher“ (Regie von Stojanow-Ostrowskij) getrieben, in dem die Schöpfer die Alternativen des Zur-Geltung-Kommens und das Verlieren des Gleichgewichts des Helden ohne Verschönerung darstellen.

Die zweite Eigenart besteht darin, daß die Frische der Tradition sich äußert im Reichtum der Versionen der Montagetechnik, in der Erneuerung der „Methoden des Stummfilmes“ und der Konstruktion der Bildreihen (Verdichtung, Kontrapunktik, Visualität usw., auch trotz der Unvollendetheit kristallisieren sich diese Prinzipien in dem Werk „Eine Frau auf dem Schiff“ von Munk aus).

Drittens ist die Steigerung der Bedeutung und inhaltlichen Polyphonie der Sinnbilder bestimmend, ein Beispiel ist die ahnungsvolle und dennoch in Erdnähe gehaltene Traumszene des Filmes „Die Kindheit von Iwan“ von Andrej Tarkowskij. Bei uns zeigt sich das in den poetischen Kompositionen von Kósa und Szabó („Keine Zeit“, „Vater“ usw.).

4. Einige Worte über die Kontinuität und über das Heute.

Die zu uns kommenden mexikanischen, indischen, senegalischen, kuwaitischen, chilenischen (es handelt sich um das Land von Allende!) Kinoprodukte zeugen davon, daß sich immer mehr Künstler ferner Länder die Traditionen des sowjetischen Filmes aneignen und übernehmen. Der Kontakt des „großen Stummes“ mit dem Heute wird, freilich, nicht durch die quantitative sondern lieber durch die qualitative Veränderung dokumentiert.

Die sowjetischen Filme der zwanziger Jahre waren offen politische und gleichzeitig mutig experimentierende Werke: sie haben die Funktion der Bewußtseinsgestaltung und der Geschmacksgestaltung auf sich genommen. Später vervielfältigten sich die Wege und Nebenwege des Filmes. Der Prozeß der Differenzierung ist auch heute stürmisch (leider hat die Poetik mit den Veränderungen gar keinen Schritt gehalten). Es gibt viele sehr unterschiedliche filmartige Produkte, aber das Interesse für die gesellschaftlichen Widersprüche kann als allgemein gelten, man könnte auch so schreiben: diesem Interesse ist man allgemein verpflichtet. In kapitalistischen Kino-Erzeugnissen, die eingestandenermaßen zum täglichen Verbrauch hergestellt werden, handelt es sich um Klassenkampf, um die Manipulierbarkeit der herrschenden Kreise, um Korruption, die sich in gesamtgesellschaftlichem Maßstab verbreitete, um verschiedene Versionen geistiger Gewalttaten. Ich meine, daß dies auch ein weitergegebener Staffelfstab des sowjetischen Stummfilmes ist. Eine andere Frage ist, daß der westliche politische Film oft den Wellen der Mode folgt, daß er nur die Oberfläche kräuselt und nicht bis zum Wesen der Probleme vordringt, daß er sich in die Fallen des Konformismus begibt. Aber daß er überhaupt auf bestimmte Erscheinungen reagiert, ihnen in die Augen sieht, daß er es versucht, sie zu interpretieren, zeugt von einer mittelbaren Anwesenheit der Quartiermacher der sozialistischen Filmkunst.

Nichtsdestoweniger muß man das Interesse für die Stummfilme kritisch behandeln, indem man sich vor Übertreibungen hütet, wie sie einige westliche Interpreta-

tionen bedauerlicherweise einseitig gemacht haben. Die Eisenstein-Interpretationen ermahnen besonders zur Vorsicht. Mit dem Erbe darf man nicht auf die Art und Weise wirtschaften, daß jede Zeile des Regisseurs-Theoretikers als die Äußerung eines genialen Geistes betrachtet wird, er selbst aber zur Bildsäule erstarrt. Dies ist das eine Extrem. Und das andere liegt vor: wenn Eisenstein für die ultra-avantgarde Theorien und spekulativen Argumentationen enteignet wird. Der falsche Ausgangspunkt resultiert notwendigerweise fehlerhafte Konklusionen. Im Jahre 1973 polemisierten die sowjetische Saternikova und der bulgarische Milew auf dem Kongreß, der Eisensteins Andenken gewidmet war, mit den Mißdeutern des Künstlers, in der Hauptsache mit dem denunzierenden Standpunkt des Cahiers du Cinema. Die Konterrevolutionäre haben umsonst den Namen Eisenstein auf ihr Banner geschrieben. Denn in diesem schlaun Manöver wiederholt sich nur die aus der Filmgeschichte des „Potemkin“ bekannte Entehrung. Die gedanklichen Kettenglieder werden miteinander ausgetauscht und verändert, wie damals die Reihenfolge der Szenen um die Grundidee zu bändigen bzw. zu verfälschen. Und dies ist nicht der einzige Fall. Godard, der Teufelskerl des französischen Filmes, versucht die Thesen von Dsiga Wertow zur Rechtfertigung seiner eigenen anarchistischen Konzeption zu verwenden. Der Regisseur von „Bis zur Kurzatmigkeit“ schöpfte im Jahre 1972 aus den Schriften des sowjetischen Künstlers die Inspiration zu seiner verdutzenden Äußerung, wonach „die Spukgestalt der Realität“ aus dem Kino mit einem Besen hinausgejagt werden muß“ (sic!).¹²

Das Vorbild der sowjetischen Klassiker übte und übt auch heute auf die Filmkunst der Welt eine revolutionäre Wirkung aus. Weder das Film-Erbe noch das In-Betracht-Ziehen der Lehren sind erschöpft. Diese unvergleichbar reiche Epoche wird — mit ihren Filmen, Theorien, Ergebnissen, Versuchen — die Zukunft der siebenten Kunst aller Wahrscheinlichkeit nach noch lange Zeit beeinflussen.

¹² Экран и идеологическая борьба. «Искусство», Москва, 1976, Дробашенко. Дзига Вертов и современная идеологическая борьба. стр. 184.

Die ungarische Romangestalt von Igor Newerly

I. D. MOLNÁR

Die literarischen Beweise der engen ungarisch—polnischen Beziehungen, die weit in die Vergangenheit zurückreichen, können auch in polnischen Werken des XX. Jahrhunderts vorgefunden werden. Sie sind nicht nur in bedeutenden ungarischen Werken mit historischem Thema vorhanden, sondern auch in solchen, deren Verfasser thematisch aus der ungarischen Wirklichkeit der Jahrzehnte vor der Befreiung schöpften. Das Gefühl der Sympathie und Freundschaft spiegelt sich in den lyrischen Produkten von Marian Jachimowicz wider, die während des ersten Weltkrieges und danach in unserer Heimat lebte, und von Kazimiera Iłakowiczówna, einem polnischen Flüchtling des zweiten Weltkrieges, aber auch in prosaischen Werken anderer Künstler der polnischen Literatur, die vielleicht weniger bekannt sind.

Die Mehrheit der polnischen Werke des XX. Jahrhunderts hat sympathische, „positive“ ungarische Figuren, in ihrer Darstellung kommt eine Tradition von mehreren Jahrhunderten zur Geltung. Als eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, ist der populäre Roman von Igor Newerly (geb. 1903), der „Pamiętka z Celulozy“ interessant, der unter dem Titel „Egy boldog élet“ (Ein glückliches Leben) auch in unserer Heimat mehrmals erschienen ist.¹ Es lohnt sich, eben wegen der Widersprüchlichkeit, die Gestalt des Ungarn in ihm zu untersuchen.

Das Werk ist eines der wirklich beständigen polnischen prosaischen Werke, die in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre geschrieben wurden. Von der Kritik wird es auch heute sehr hoch eingeschätzt. Es ist ein wichtiges literarisches Dokument der sich entfaltenden Arbeiterbewegung in Polen zwischen den zwei Weltkriegen, dessen Verfasser als einer der ersten die Gestalt des den Klassenkampf bewußt auf sich nehmenden Proletariats erfolgreich darstellte.

Der wichtigste Schauplatz der Handlung des Romans ist die Stadt Włocławek im Nord-Westen von Polen, deren von den Deutschen gegründete Zellulose- und Papierfabrik von dem ungarischen Direktor Pandera geleitet wird. Der Autor weicht in der äußeren Charakterisierung seines Helden von den Traditionen der polnischen Literatur ab: hier finden wir nicht die übliche lebensstarke, stramme ungarische Fi-

¹ I. Newerly, *Pamiętka z Celulozy*. Warszawa, 1952. (Es erschien bis 1973 insgesamt 15 mal.) Ungarisch: *Egy boldog élet* (Cellulózgyári emlék). (Ein glückliches Leben, eine Erinnerung an die Zellulosefabrik). Budapest, 1953, 1955, 1958, 1962, 1974. Übersetzt von Grácia Kerényi.

gur. „Bo to przecie minoga: nerki sfelerowane, wszystkiego jeść nie może, najwyżej knedle ze śliwką w środku. Nawet chleba zwykłego nie może“² — sagt von ihm einer der Arbeiter, der Hauptheld, Szczęsny sieht ihn auch ähnlich: „Wysoki był, chudy i przygarbiony, jakby mu pierś do krzyża przyrosła... A ten głowę przechylił — trochę na bakier ją nosił — zdawał się strugać w zupełnym zapamiętaniu. Oczami tylko niekiedy po stronach błysnął — a oczy miał piękne i bystre, podcienione znuczeniem — błysnął i znów je na końcu patyczka przygasił.“ (70—71)

In der unmittelbaren schriftstellerischen Charakteristik wiederholen sich fast die vorerwähnten Meinungen: „Oczy miał bystre, piękne oczy, a czoło wyniosłe, gładkie. Z daleka wyglądał na oferwę, co ze szpitala uciekła. Przez ten krok jakiś rozchwiany i cerę żółtawą, i to, że był tykowaty, wąski w piersi. Ale z bliska widziało się, że to człowiek bardzo żywotny, że w tej małej, kształtnej głowie myśli biegają bez ustanku tam i z powrotem, szukając ujścia.“ (148) Ähnlich wie in anderen literarischen Werken (z. B. die Werke von ungarischem Belang von T. T. Jez des XIX. Jahrhunderts) hält I. Newerly Panderas Muttersprache auch für eine Sprache, die einen von der polnischen sehr abweichenden Ton hat, die fern und exotisch sonderbar ist. Er läßt seine ungarischen Figuren, den Direktor und dessen in einer Episode erwähnte Frau, wegen ihres mangelhaften Polnisch lächerlich erscheinen. „»Brebre — powiada Panderowa — kurły-murły czardasz paratańca« — po węgiersku, ma się rozumieć, a po polsku wypadnie, że czardasza można tańczyć, taka w Polsce taniocza!“ (60) — lacht der schon erwähnte Arbeiter die auf dem Markt nur gestikulierende ungarische Frau und nachher das Gespräch des Ehepaars aus. Auch der Direktor rade bricht das Polnische: „Oni dwa złota też by wezbierali i mówili: dżenkujem bardzo, Pandera dobry chłopa! Nie, ty pokaż mi swoja robota, teraz pokaż.“ (71) Er überwindet aber später die auch in den Augen des Schriftstellers großen Schwierigkeiten: „Już nie mówił: dżenkujem. Może to i prawda, że co dzień przychodzi no niego nauczyciel z gimnazjum i uczy polskiego. Ale tego 'f' w żaden sposób nie może się nauczyć.“ (146)

Obwohl man die Handlungen des ungarischen Direktors vor allem nur im Spiegel der Meinung der Fabrikarbeiter kennenlernt, zeigt ihn der Schriftsteller von mehreren Seiten als typischen Kapitalisten. Bei den Arbeitern des Romans sind es nicht Herkunft, Äußeres und Verhalten von Pandera, die Antipathie hervorrufen, sondern daß er „tu szajbę podkręci.“ (50) Er hebt die Norm, „reduziert“, beschäftigt immer weniger Menschen, weil er gut sieht, daß die in die Stadt strömenden Dorfbewohner all seine Bedingungen annehmen. Er läßt anstelle derer, die mehr Geld und eine niedrigere Norm verlangen, andere holen. Darüber spricht einer der organisierten Arbeiter den Streikbrechern.

Da der Direktor vor dem Streik Angst hat, empfängt er die Delegation der Arbeiter herzlich. Vor Angst zitternd sagt er, daß er ein alter Sozialist sei (er zeigt seinen ungarischen Ausweis der Sozialdemokratischen Partei), und daß man keine „Demolierung“ keine „Revolution“ brauche. Nur in diesem einzigen Falle erweist er sich feig und inkonsequent, da die Mitglieder der rechtsgerichteten Gewerkschaften die Arbeit nicht eingestellt hatten, will Pandera von keinen Zugeständnissen hören.

² I. Newerly, *Pamiętka z Celulozy*. Warszawa, 1970, 59. Die weiteren Zitate des Romans sind dieser Ausgabe entnommen.

Von den Vertretern des Kapitals charakterisiert Newerly im Roman — hauptsächlich mittelbar — den ungarischen Direktor am vielseitigsten. Die Mehrheit der Arbeiter sieht in ihm diejenige Person, die ihnen das Leben schwermacht: Deshalb ist es überraschend, daß der Schriftsteller mehr Gutes als Schlechtes über Pandera erzählt oder erzählen läßt. Der Direktor erscheint ab und zu unter den Arbeitern der Fabrik, bietet ihnen etwas an, unterhält sich mit ihnen. Newerly läßt stellenweise die Züge des „humanen“ Kapitalisten erscheinen, der — für mehr Arbeit — eine bessere Zukunft verspricht: „U mnie robotnik musi mieć rower. Teraz rower, później motocykl. W Ameryka tak jest i tu będzie jak w Ameryka.“ (149)

Der Schriftsteller erwähnt mehrmals die Hilfsbereitschaft, ja sogar die Gerechtigkeit von Pandera. Dies ist aber nur die Bewahrung des Anscheins der „Menschlichkeit“ bei einem Kapitalisten, der von dem Zur-Geltung-Kommen seiner Interessen überzeugt ist. Es kann das folgende Detail zum Beweis dienen: „— Oh-oh — mówił Pandera łagodnie jak do dziecka. — Nie mów tak, chłopa. Ty nie, to oni tak! . . . Oni dwa złota też by wezbierali. . . “ (71)

Pandera führt sogar den Haupthelden, der schon zu dieser Zeit (Mitte der zwanziger Jahre) bewußter als die Mehrheit der Arbeiter ist, irre. „Szczęśny także nie znalazł w Pandrze nic z człowieka, którego pomawiano o straszne rzeczy. Żałował nawet, że nie znalazł. Wolałby Pandę z wiecu »czerwonych«. Bo teraz znów nie wiadomo: może nie wszystko, co o nim gadają, jest prawdą?“ (149)

Das Wesen des Verhältnisses zwischen dem Direktor und den Arbeitern der Fabrik drückt die folgende schriftstellerische Relation aus: „Zarządzenia nowego dyrektora przyjmowano nieufnie, z cichym lub jawnym sprzeciwem. Pandera budził uznanie, bo znał się na robocie i wszystko widział — uznanie z nienawiścią, bo czego się tknął, obracało się przeciwko robotnikowi.“ (129)

Andererseits nimmt den negativen Eigenschaften des ungarischen Direktors die Schärfe, daß auch die Arbeiter, die das Wesen des Klassenkampfes erahnen, nicht ihn persönlich wegen ihrer Lage beschuldigen. Man solle den Hauptfeind nicht in Pandera und seinen Mithelfern sehen, sondern in dem System, in dem der eine Mensch über den anderen herrscht — drückt dies der Redner der linksgerichteten Gewerkschaft aus. „Pandera też nigdy na wszystkich nie nalatuje, ale zawsze na każdego z osobna“ (135) — fügt einer, der zur Sache spricht, hinzu.

Als später (schon in den dreißiger Jahren) der Hauptheld, der durch theoretische Grundlagen und praktische Erfahrungen des Klassenkampfes gerüstet ist, aus Warschau nach Włocławek zurückkehrt, weist er vor seiner Familie umsonst darauf hin, daß Pandera die Arbeiter ausbeutet. Dies wird durch das Gespräch zwischen Szczęśny, dem sich den Kapitalisten näherenden Bruder, und dem Vater bestätigt. Dieses Gespräch wird von Newerly auch für die Charakterisierung der Figuren verwendet:

„— Gdybyś był na jego miejscu, postąpiłbyś tak samo. Uczciwie pracuje, na pewno więcej niż niejeden z nas, a że płacą mu pięć tysięcy złotych, to co ma robić z pieniędzmi? Odkłada i buduje. Trudno, tu nie ma względów, rynek rządzi, konkurencja. Gdyby nie Pandera, Celuloza dawno by upadła i przeszło tysiąc ludzi zostałoby na bruku. Organizator pierwsza klasa, to trzeba mu przyznać, i jako człowiek zupełnie przyzwoity.

— Porządny człowiek — potwierdził ojciec. — Przystępny. Ze mną zawsze się wita, porozmawia, co słyhać i w ogóle.

— Z przekonania jest nawet socjalistą — dorzucił Walek.“ (300)

Das Hauptziel des Romans ist die überzeugende Darstellung der Entwicklung der polnischen Arbeiterbewegung zwischen den zwei Weltkriegen, die in der Gestalt des Haupthelden vorgeführte Entwicklung eines bis zum Marxismus gelangenden, den Klassenkampf auch auf Kosten von Entsaugungen auf sich nehmenden Proletariats. (Es ist wegen der Analogien der gesellschaftlich-politischen Situation kein Zufall, daß z. B. das Werk von Tibor Déry „Felelet“ (Antwort) auch zu Beginn der fünfziger Jahre erschienen ist.) „Książka daje... bardzo starannie opracowany obraz życia politycznego komunistów i zbliżonych do nich odłamów, a dalej stosunków na robotniczym rynku pracy, warunków robotniczego życia... powieść ma silny sens agitacyjny“³ — schrieb einer der besten Kenner des Werks von Newerly.

Obwohl der Schriftsteller den ungarischen Direktor gründlich und ausführlich charakterisiert, unternimmt er keine direkte Bewertung dessen Taten und Persönlichkeit. Als er sogar bei der Darstellung der Arbeiterbewegung die Grenzen der Fabrik, der Stadt hinter sich läßt, spricht er über Pandera kein Wort mehr. (In den ersten 15 Kapiteln erscheint die Figur mehrmals, in dem 18. erwähnt der Autor bloß deren Krankheit, obwohl das Werk aus 24 Kapiteln besteht.) Es ist zweifellos, daß Pandera keine entscheidend wichtige Rolle, weder in der Handlung, noch in der Entfaltung der Grundidee des Romans, spielt. Wie schon gesagt, äußern oft nur andere Figuren eine Meinung über Pandera).

Dennoch ist die Darstellung dieser Romangestalt unbestritten bedeutsam für das überzeugend motivierte Aufzeigen des Verhältnisses zwischen Arbeiter und Kapitalisten.

Was ist also der Grund dafür, daß das Portrait des ungarischen Direktors nicht mit dunkleren Farben vom Schriftsteller gemalt wurde? Warum ist diese Figur ausgerechnet in diesem Werk kein wirklich negativer Charakter? Die Feststellung mag sonderbar scheinen: wegen des Realitätsanspruchs des Schriftstellers, wegen seiner Wirklichkeitstreue.

„In meinem zuletzt geschriebenen Roman mußte ich über ein mächtiges Material die Oberhand gewinnen, ... damit ich irgendeine Rechenschaft über die zwanzig Jahre zwischen den zwei Kriegen ablegen kann... Ich bin also einige Male nach Włocławek in die Zellulosefabrik gefahren, wo eine Gruppe von Arbeitern mir darüber erzählt hat, wie es war... Ich arbeitete in Archiven, alte Drucksachen durchstöbernd, besonders die illegale Presse, Biographien und Denkschriften; ich bat Fachleute um Rat, ich nahm meine Erinnerungen und Beobachtungen hervor“⁴ — gestand der Schriftsteller.

Einen Beweis für die ausführlichen Vorstudien bildet das als Anhang publizierte umfangreiche Material von Notizen. Newerly unterbreitete seinen Lesern kontrollierbare Angaben über die Figuren, über Ereignisse in der polnischen Ar-

³ W. Maciąg, Proza Igora Newerlego. In: Autorzy naszych lektur. Wyd. III. Wrocław—Warszawa, 1973, 217.

⁴ I. Newerly, Egy boldog élet. Budapest, 1953. A szerző utószava a magyar kiadáshoz (Nachwort des Verfassers zur ungarischen Ausgabe), 478—79.

beiterbewegung, bzw. über deren Dokumente, über die Kapitalisten von Włocławek, und er brachte Auszüge aus den in den 20er und 30er Jahren erschienenen Presseprodukten.⁵

Der Roman, der einen großen Publikumserfolg hatte, wurde in Polen zum Gegenstand einer breiten Diskussion. (Aus ihm wurde ein Film gemacht, der auch in unserer Heimat gezeigt wurde.) Von der öffentlichen Meinung wurde er als ein Zeitdokument empfangen. Viele meinten, mehrere von den Helden des Werkes gekannt zu haben. Der Schriftsteller — auch in seinem erwähnten Nachwort — protestierte gegen die Vereinfachungen, die entstandenen „Legenden“, erkannte er aber an, sein Roman ist ein „literarisches Dokument“. „Natürlich habe ich hier und da glaubwürdige Ereignisse, Angelegenheiten und Gestalten in die Fabel gefügt, aber weniger, als es anzunehmen wäre, und ohne Beeinträchtigung des Romans, weil der Roman keine Geschichte ist“⁶ — schrieb er.

Man findet in den „Erklärungen und Beilagen“ keine Angaben, die sich auf den ungarischen Direktor der Fabrik beziehen. Die Stadt Włocławek liegt ziemlich weit entfernt von dem ehemaligen Galizien, in dem auch noch zwischen den zwei Weltkriegen eine größere Zahl von Ungarn lebte. Trotzdem ist es sehr wahrscheinlich, daß auch Pandera einen „Prototyp“ hatte. Dies wird durch einen Teil des Briefes von I. Newerly, den er an den Verfasser dieser Zeilen richtete, bestätigt: „Die Gestalt des Direktors der Zellulosefabrik (der ein Ungarn war) wurde von mir ausschließlich an Hand der Erzählung der Arbeiter dargestellt, das, es ist klar, weder die Vollkommenheit des Bildes noch die Objektivität beweist. So dachte ich, es wäre besser, in dem Roman seinen Namen ein wenig zu verändern. Ich hörte, daß mein Held später in der UVR arbeitete, und sich bedeutende Verdienste erworben hat, das durchaus vorstellbar ist, da seine Arbeitskollegen (in ihrer Meinung, wo sie von der Leidenschaft der Epoche des Klassenkampfes absahen) es anerkannten, daß er ein ausgezeichnete Fachmann und ein guter Organisator war.“⁷

Mit Recht kann man also annehmen, daß der Schriftsteller eine wirklich lebende Person gestaltet hat. Deshalb konnte er seine ungarische Romanfigur, infolge seines eben sehr bewußten Realitätsanspruches, in den immer schärfer werdenden Konflikten des abschließenden Teiles des Romans nicht mehr spielen lassen.

⁵ I. Newerly, *Pamiętka z Celulozy*. Warszawa, 1970, 606—29. Objasnienia i załączniki (Erklärungen und Beilagen).

⁶ I. Newerly, *Egy boldog élet*. Budapest, 1953, 479.

⁷ Der entsprechende Teil des am 1. 6. 1975 in Warschau verfaßten Briefes heißt: „Sylwetkę dyrektora Celulozy (Węgra z pochodzenia) kreśliłem wyłącznie na podstawie relacji robotników, co rzecz jasna nie gwarantuje pełni obrazu ani obiektywizmu, dlatego też w powieści wołałem go ukazać pod nieco zmienionym nazwiskiem. Słyszałem, iż później pracował on w Węgierskiej Republice Ludowej i zdobył sobie pewne dowody uznania, co wydaje mi się prawdopodobnym, jako że współpracownicy jego, w ocenach wybiegających poza namietność z okresu walk klasowych, przyznawali mu kwalifikacje wybitnego specjalisty i dobrego organizatora.“

Methodica et Didactica

Семантическая ёмкость венгерского глагола «tesz»

Л. ХЕГЕДЮШ

С каждым годом растёт необходимость овладения русским языком как средством коммуникации, а это требует более досконального и многостороннего знания языка.

Опыт преподавания русского языка в Венгрии, личный опыт работы с венгерскими студентами, наблюдения над их устной и письменной речью подсказывают, что к числу наиболее трудно преодолимого материала относится интерференция будь то фонетическая, грамматическая или лексическая.

Лексика венгерского языка во многом отличается от лексики русского языка. Отличается не настолько в тематике словаря, насколько в семантике слов, в объёме этой семантики и способах её выражения.

В. В. Виноградов в работе «О некоторых вопросах русской исторической лексикологии» (ИАНОЛЯ, 1953, вып. 3, стр. 187.) писал: «... слово относится к действительности, отражает её и выражает свои значения не само по себе, а лишь через всю систему значений, образующих семантический строй языка». Взгляд на язык с такой точки зрения даёт возможность принимать во внимание своеобразие языка, его специфику.

Сопоставительный анализ лексических единиц русского и венгерского языков путём сравнения объёмов значений помогает выявить причины появления интерференции.

При сопоставлении понятий родного языка и иностранного обычно наблюдается: а) полное совпадение, б) частичное совпадение, в) полное несовпадение.

При полном совпадении понятий одна лексическая единица родного языка соответствует одной лексической единице иностранного языка. Например, венгерское «hó» — русское «снег».

При частичном совпадении понятий одной лексической единице родного языка соответствует две или несколько лексических единиц иностранного языка

и наоборот. Например, венгерскому «тегу» соответствует русское *идти, ехать, лететь, плыть*.

При полном несовпадении понятий слова передаются описательно или заимствуются из одного языка в другой, так называемая безэквивалентная лексика. Например, венгерское *parrikás krumppli* — картофель, приправленный красным перцем (Хадрович—Гальди, в-р словарь, 1964 г., том II, стр. 1981) даётся описательно; *parrikás csirke* — «паприкаш» из курицы, куриный «паприкаш» (там же) даётся отчасти описательно, отчасти заимствованно; венгерское *lecsó* — блюдо из перца с помидорами (Хадрович—Гальди, в-р словарь, 1964 г., том II, стр. 1502). Но в Советском Союзе на консервных банках пишется по-русски *лечо*. Здесь наблюдается процесс освоения нового иностранного понятия настолько, что чужое слово ассоциируется с предметом, о котором есть твёрдое представление и которое в описании другими словами не нуждается.

Глаголы по их лексическому значению могут быть разделены на следующие группы: 1. глаголы движения, 2. глаголы действия и созидания, 3. глаголы мышления и речи, 4. глаголы состояния и покоя.

К глаголам действия и созидания, т. е., ко второй группе, относятся глаголы, связанные с практической деятельностью человека, а также глаголы, отражающие социально-экономические условия жизни и деятельности народа.

Глагол «*tesz*» в сопоставительном плане относится к лексическим единицам группы б) — частичное совпадение. В плане лексического значения относится ко 2 группе — к глаголам действия и созидания.

По нашим подсчётам этот глагол имеет более 60 значений в русском языке: 1. делать — сделать; 2. действовать; 3. поступать — поступить; 4. делать — поделывать; 5. производить — произвести; 6. совершать — совершить; 7. объявлять — объявить; 8. оглашать — огласить; 9. творить — сотворить; 10. вменять — вменить; 11. давать — дать; 12. превращать — превратить; 13. одурачивать — одурачить; 14. освобождать — освободить; 15. подхватывать — подхватить; 16. принимать — принять; 17. осваивать — освоить; 18. усваивать — усвоить; 19. поддерживать — поддержать; 20. класть — положить; 21. помещать — поместить; 22. прикладывать — приложить; 23. ставить — поставить; 24. приставлять — приставить; 25. уставлять — уставить; 26. откладывать — отложить; 27. отставлять — отставить; 28. подкладывать — подложить; 29. подставлять — подставить; 30. прокладывать — проложить; 31. совать — сунуть; 32. девать — деть; 33. упирать — упереть; 34. вешать — повесить; 35. вкладывать — вложить; 36. сажать — посадить; 37. втыкать — воткнуть; 38. составлять — составить; 39. значить; 40. стоять; 41. состоять; 42. предполагать — предположить; 43. сказать; 44. заботиться — позаботиться; 45. быть виновным; 46. симулировать; 47. притворяться — притвориться; 48. предпринимать — предпринять; 49. проделывать — проделать; 50. проходить — пройти; 51. творить — натворить; 52. вносить — внести; 53. возиться; 54. копать; 55. ковыряться; 56. хлопотать; 57. подливать — подлить; 58. наливать — налить; 59. губить — загубить; 60. погубить; 61. покрывать — покрывать; 62. надевать — надеть. Попробуем подтвердить это примерами. Большинство примеров взято из разговорной речи. *tesz* как делать — сделать

- | | |
|--|---|
| 1. Mit tegyek? | 1. Что мне делать? |
| 2. Mit tennél az én helyemben? | 2. Что бы ты сделал на моём месте? |
| 3. Tennék valamit érted, de nem tudok. | 3. Я бы сделал что-нибудь для тебя, но не могу. |

tesz как предпринимать — предпринять

- | | |
|------------------------|--|
| 1. Tegyük valamit! | 1. Давайте предпримем что-нибудь! |
| 2. Valamit tenni kell! | 2. Нужно (следует) что-то предпринять! |

tesz как поступать — поступить

- | | |
|---|---|
| 1. Azt kérded, mit tennék én a te helyedben? — Bocsánatot kérnék. | 1. Ты спрашиваешь, как бы я поступил на твоём месте? — Попросил бы прощения |
| 2. Ezt nem kellett volna tennie! | 2. Ему не следовало так поступать! |

tesz как совершать — совершить

- | | |
|-------------------------|--------------------------------|
| 1. Ő ezt miattam tette! | 1. Он это совершил из-за меня. |
| 2. Ő ezt értem tette! | 2. Он это совершил ради меня |

tesz как проходить — пройти

- | | |
|--|--|
| 1. Amikor kirándulni voltunk, 20 km-t tettünk naponta. | 1. Когда мы были на экскурсии, мы проходили по 20 км в день. |
|--|--|

tesz как творить — натворить

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| 1. Mit tettél megint? | 1. Что ты снова натворил? |
|-----------------------|---------------------------|

tesz как действовать

- | | |
|-----------------------|-------------------------------------|
| 1. Mit tegyük azután? | 1. Как мы будем действовать дальше? |
|-----------------------|-------------------------------------|

tesz как делать — поделать

- | | |
|--|---|
| 1. Nincs mit tenni. | 1. Ничего не поделаешь. |
| 2. Nincs mit tenni, félbe kell szakítanom kedvenc foglalkozásomat. | 2. Делать нечего, придётся оторваться от своего любимого занятия. |

tesz как деть (разг.)

- | | |
|--|---|
| 1. Hová teszitek a vendégeket? Olyan kicsi a lakásotok. | 1. Куда вы денете гостей? У вас такая маленькая квартира. |
| 2. Hová tetted azt a könyvet, amit tegnap kezdtem olvasni? | 2. Куда ты дел книгу, которую я начал читать вечером? |
| 3. Hová tetted az eszed? | 3. Куда ты дел свой ум (свою голову)? |

tesz как подкладывать — подложить

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Tegyéél fát a tűzre, hűvös van. | 1. Подложи дров в печку, прохладно. |
|------------------------------------|-------------------------------------|

tesz как подливать — подлить

- | | |
|---|--|
| 1. Tégy egy kis ecetet a bablevesbe! | 1. Подлей уксусу в фасолевый суп! |
| 2. Tégy még egy kis levest a táányéromba, olyan finom volt. | 2. Подлей ещё немного супу мне в тарелку, такой вкусный. |

tesz как подставлять — подставить

1. Az apa az asztalt az ablakhoz teszi. 1. Отец подставляет стол к окну.

tesz как прикрывать — прикрыть

1. Tedd a fedőt a fazékra! 1. Прикрой кастрюлю крышкой!

tesz как прикладывать — приложить

1. Homlokára tette a kezét és gondolkodott. 1. Он приложил руку ко лбу и начал думать.
2. Az új óra nagyon tetszett a fiúnak, gyakran a füléhez tette és hallgatta finom ketyegését. 2. Новые часы очень понравились мальчику, он часто прикладывал их к уху и слушал тиканье.

tesz как вкладывать — вложить

1. Ványka Zsukov borítékba tette a levelet és ráírta: „Nagyapámnak a falura.” 1. Ванька Жуков вложил письмо в конверт и надписал: «На деревню дедушке».

tesz как сажать — посадить

1. Aljosa madarakat fogott és kalitkába tette őket. 1. Алёша ловил птиц и сажал их в клетки.

Прежде чем перейти к дальнейшему раскрытию семантического объёма глагола *tesz* как *ставить* — *поставить*, *класть* — *положить*, *вешать* — *повесить*, надо сделать некоторую оговорку, а именно.

При переводе глагола *tesz* вышеперечисленными глаголами надо иметь в виду, каков сам предмет, как он себя ведёт на плоскости, на поверхности чего-либо, а также в пространстве. Мысленно нужно себе представлять положение предмета. Можно ли его расположить стоя (*állítva*), лёжа (*fektetve*) и висящим (*függesztve*). Например, если речь идёт о статуэтке, вазе, пепельнице, мыльнице, тарелке, горшке с цветком и т. д., то надо употреблять *ставить* — *поставить*. Если речь идёт о кружевной салфетке, ковре, скатерти, белье и т. д., то надо употреблять глаголы *класть* — *положить*. Бывают случаи, когда подходят оба глагола и *ставить*, и *класть*, если нет конкретного дополнительного сообщения о предмете, например, о книге. Если книга ставится в шкаф на полку на ребро, то употребляется *ставить* — *поставить*. Если книга кладётся в шкаф на полку, на поверхность стола плашмя, на корочку, тогда употребляется *класть* — *положить*.

Особого продумывания требует перевод глагола *tesz* при венгерских существительных *holmi*—*tárgy*, *dolog* (Magyar Értelmező Szótár. Толковый словарь венгерского языка Вр. 1972. 556. о.) — вещь, предмет. Если вещи мягкие типа белья, одежды, они кладутся и вешаются. Если вещи твёрдые, имеющие постоянную форму и специальную площадку, на которую можно ставить, то они ставятся.

Рассмотрим сначала глагол *tesz* в значении *класть* — *положить*, затем в значении *ставить* — *поставить*, в значении *вешать* — *повесить*, и, наконец, в двух - трёх значениях в зависимости от предмета.

tesz как класть — положить

- | | |
|--|--|
| <p>1. Tedd a villát a tányér bal oldalára, a kést és a kanalat a jobb oldalára.</p> <p>2. Hány kanál cukrot tegyek a teádba?</p> | <p>1. Положи вилку слева, а нож и ложку справа от тарелки.</p> <p>2. Сколько ложек сахара положить тебе в чай.</p> |
|--|--|

tesz как ставить — поставить

- | | |
|--|---|
| <p>1. Tedd a virágot a vázába, a vázát pedig tedd az asztalra!</p> <p>2. A gyerekek segítettek a nagymamának megteríteni az asztalt. Piroska tette az asztalra a tányérokat, a só-tartót, a kenyértartót. Pista a vizeskancsót és a poharakat tette az asztalra.</p> <p>3. A kijelentő mondat végére pontot kell tenni.</p> <p>4. Tedd «дочь» egyes szám birtokos esetben.</p> <p>5. A közönség többsége a szürke lóra tett.</p> | <p>1. Поставь цветы в вазу, а вазу поставь на стол.</p> <p>2. Дети помогали бабушке накрывать на стол. Пирожка ставила на стол тарелки, солонку, хлебницу, а Пишта поставил кувшин с водой и стаканы.</p> <p>3. В конце повествовательного предложения надо ставить точку.</p> <p>4. Поставь слово «дочь» в родительном падеже единственного числа.</p> <p>5. Большинство зрителей поставили на серую лошадь.</p> |
|--|---|

tesz как vешать — повесить

- | | |
|--|---|
| <p>1. Ki tette a kabátot a díványra? Itt a helye? Tedd a beépített szekrénybe!</p> <p>2. Miért tetted a zakót a székre? Tedd a vállfára!</p> | <p>1. Кто положил пальто на диван, здесь его место? Повесь в стенной шкаф!</p> <p>2. Почему ты повесил пиджак на стул? Повесь его на плечики!</p> |
|--|---|

tesz как класть — положить, ставить — поставить, вешать — повесить

- | | |
|---|---|
| <p>1. Tegyük ezeket a könyveket a másik polcra!</p> <p>2. Mindig mindent tegyél a helyére!</p> <p>3. Erzsike tesz az asztalra tányérokat, kanalakat, késeket és villákat, Péter szalvétákat, vizeskancsót és poharakat.</p> | <p>1. Давай положим (поставим) эти книги на другую полку!</p> <p>2. Всегда всё клади, (ставь, вешай) на место!</p> <p>3. Ержике ставит на стол тарелки, кладёт ложки, ножи, вилки. Петер кладёт салфетки и ставит графин с водой и стаканы.</p> |
|---|---|

В первых двух предложениях, где нет контекста, наводящего на мысль, каков предмет, что он должен делать, *висеть, стоять* или *лежать*, употребимы два или три глагола. В третьем предложении вместо одного глагола *tesz* даём дифференцированно глаголы *állítani* и *helyezni* в зависимости от положения предмета на поверхности.

Безусловно, приведённые здесь примеры отражают далеко не все случаи семантической ёмкости глагола *tesz*, но дают некоторое представление о богатстве его объёма.

Zur Problematik der Lautsymbolik vom sprachgeschichtlichen Aspekt aus*

P. UZONYI

1. Eine Menge sprachwissenschaftlicher Forschungen befaßt sich mit dem Symbolwert der Sprachlaute und mit der Onomatopöie schlechthin, aber die Mehrheit dieser Werke läßt die sprachhistorischen Beziehungen des Themas unbeachtet.¹ Alle behaupten, daß jedem Laut eigen ist, gewisse Schalleindrücke der Umgebung mit mehr oder weniger Annäherung wiederzugeben bzw. nachzuahmen, oder aber gewisse nichtauditive Empfindungen zu erregen. So werden die Wörter, in denen die Laute eindeutig auch diese Fähigkeit geltend machen, als schallnachahmend (Schallwort) bzw. lautmalend bezeichnet. Zwischen den beiden Bezeichnungen gibt es einen Unterschied, der jedoch nicht für jeden Linguisten einleuchtend ist: schallnachahmend = ‚einen Schall nachahmend‘; lautmalend = ‚etwas mit einem Laut malend‘.² Woher kommt diese Fähigkeit der Laute? Žuravlev, der bekannte sowjetische Wissenschaftler nennt sie ‚phonetische Bedeutung‘³. Um Mißverständnissen vorzubeugen, wollen wir den Termin ‚latente phonetische Bedeutung‘ (LPB) vorschlagen, da sie nur im Falle einer Harmonie mit der Semantik des Wortes erscheint. Žuravlev scheint richtig zu bemerken, daß die LPB nicht nur den physischen Eigenschaften des Lautes entstamme, sondern da auch mit einer Rückwirkung der Wortbedeutung zu rechnen sei.⁴ Žuravlev hat dafür einen Beweis erbracht, daß nämlich auf die Testfragen, die zur Bestimmung der LPB von russischen Phonemen gerichtet waren, die Informanten keine einheitlichen Antworten geben konnten. Diese Erscheinung kann aber auch andere Ursachen haben. Unserer Ansicht nach, ist die richtige Erklärung in der Sprachgeschichte zu suchen.

* Leiter der Diplomarbeit und Konsultant: Prof. Dr. József Dombrovsky.

¹ Fónagy, I., *A beszéd kettős kódolása*. (Die doppelte Kodierung der Sprache) Ált. nyv. tanulmányok, (Allgemeine sprachwissenschaftliche Studien) IV. 1966; Fónagy, I., *A költői nyelv hangtanából*. (Aus der Lautlehre der poetischen Sprache) (Ir. tört. füzetek) (Literaturhistorische Hefte) 23. 1959; Rubinyi, M., *A hangutánzás problémájának történetéhez* (Zur Geschichte des Problems Onomatopöie) Bp. 191?; Wissemann, H., *Untersuchungen zur Onotopöie*. Heidelberg, 1953. Журавлёв, А. П., *Фонетическое значение*, Ленинград, 1974.

² Fónagy, I., *A költői nyelv hangtanából*. S. 12.

³ Журавлёв А. П. op. cit.

⁴ Журавлёв А. П. op. cit. S. 29.

2. Zuerst wollen wir feststellen, daß die onomatopoetischen Wörter, d. h. Wörter, in denen die LPB aktiviert erscheint, im Laufe der Sprachentwicklung zu nicht-onomatopoetischen Wörtern werden können. Diese Art Entwicklung werden wir Demotivation nennen. (Es existiert natürlich auch eine umgekehrte Tendenz.) Wir wollen dafür einige Beispiele aus dem Indogermanischen etymologischen Wörterbuch von Julius Pokorný anführen.⁵

A. Eine onomatopoetische Wurzel kann diese Eigenschaft in den Einzelsprachen bewahren. (Es ist aber kaum nachweisbar, ob es sich wirklich aus dieser Wurzel entwickelt hat, oder eine Neuschöpfung ist.)⁶ z. B. Idg.* gha gha, ghe ghe > nhd. gätzen, gacksen; engl. to gaggle ‚schnattern‘; russ. gágaty, gogotáty ‚gackern, laut lachen‘; osorb. gagotać, gigotać ‚schnattern‘ usw. Wie bekannt, diese Wörter entziehen sich gewöhnlich den sogenannten phonetischen Gesetzen.⁷ (z. B. osorb. ‚g‘ statt regelmäßiges ‚h‘.)

B. Wenn die onomatopoetische Bedeutung sich an einen Gegenstand knüpft — z. B. der Gesang an einen Vogel, s. ‚Kuckuck‘ — wird die auf Ähnlichkeit beruhende Verbindung (ikonisch) zwischen Signans und Signatum durch den neuen Komponenten zerstört. So werden hier die phonetischen Tendenzen schon wirksam. Wenn die ursprüngliche Form doch nicht wesentlich entstellt wird, kann man hier noch die onomatopoetische Herkunft leicht feststellen; z. B. Idg. ger-, grā- ‚heiser schreien‘ > aruss. žeravъ > russ. žuravľ ‚Kranich‘; ahd. kranuh > nhd. Kranich, usw.

C. Durch verschiedene Assoziationen kann sich die Wortbedeutung von der ursprünglichen onomatopoetischen Bedeutung ganz weit entfernen; z. B. Idg.* b(e)u-, bh(e)u- ‚aufblasen, schwellen‘ — „Sprenglaut der aufgeblasenen Backe, wie auch pu-, phu- s. d.; nebenherlaufende Urschöpfung kreuzt die lautgesetzliche Entwicklung, so daß z. B. germanische Formen mit pu- aus idg. bu-, aber auch aus unverschobenem idg. oder neuem pu- erklärbar sind. Aus dem Begriff der aufgeblasenen Backen entwickeln sich die Bedeutungen, aufschwellen, rundlich Aufgetriebenes (dann auch Eingewölbtes) verschiedener Art, auch anschwellen machen blasen, husten und dgl.“ — schreibt Pokorný. Aus dieser Wurzel: russ. búchnuty, ‚anschwellen, quellen‘; mnd. puyla ‚Geschwulst‘; got. auf-baubidai ‚Aufgeblasene, Hochmütige‘; poln. buta ‚Stolz‘; engl. pocket ‚Tasche‘; ahd. pŭlla > nhd. Beule; ahd. butil > nhd. Beutel, usw. Diese Wurzel kann die Urform vieler Sein-Verben gewesen sein: Idg.* bheu-, bheuð- (bhuā-, bhuē-): bhōu-: bhū-; urspr. ‚wachsen, gedeihen‘ (wohl= ‚schwellen‘), woraus ‚entstehen, werden, sein‘, weiters ‚gewöhnheitsmäßig wo sein, wohnen‘; > au. bhávati ‚ist, ist da, geschieht, gedeiht, wird‘; russ. byť ‚werden, sein‘; aksl. bylie ‚Kraut, Heilkraut‘; arm. bois ‚Schöbling, Kraut, Pflanze‘; aisl. búd ‚Wohnung‘; lit. būtas ‚Haus‘; nhd. bauen, usw.

3. a) In den Punkten B. und C. haben wir gesehen, wie die Demotivation vor sich geht. Diese Erscheinung hat Folgen für die LPB.

Die Demotivation muß ein allmählicher Vorgang sein. Die ersten onomatopoetischen Zeichen der menschlichen Sprache, die wahrscheinlich vom ‚Anfang‘ an da sind, müssen noch keine demotivierten (nur unmotivierte) Zeichen um sich ge-

⁵ Pokorný, J., Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bern—München, 1959.

⁶ Wissemann, H., op. cit. S. 7.

⁷ Wissemann, H., op. cit. S. 8.

habt haben; die Laute zu den onomatopoetischen Wörtern wurden wohl nach ihren akustischen Eigenschaften gewählt. (Diese rein akustisch-physischen Eigenschaften ergeben dem Laut die sog. primäre LPB.)

Die demotivierten Wörter werden noch lange — solange die Bedeutung es ermöglicht — als motiviert empfunden. Hier wird aber die primäre LPB schon modifiziert. Die neuen onomatopoetischen Wörter — es werden nämlich stets neue erzeugt — kommen schon auf Grund der modifizierten LPB zustande. (Die sich auf solche Weise immer ändernde LPB nennen wir sekundäre LPB.)⁸ So entkommt aber dem Sprecher der sichere, jeweils nachprüfbare Grund der Konfrontation zwischen Signans und Signatum, nämlich die primäre LPB.

b) Das Ausmaß der Demotivation ist unsicher. Es kann nur hypotetisch beurteilt, bzw. geschätzt werden. Die Statistiken von den Sprachdenkmälern oder etymologischen Wörterbüchern können zu diesem Thema nur unzuverlässige Daten geben.⁹ Im Wörterbuch von Pokorný gibt es z. B. etwa 2019 Stichwörter (genauer: Wurzeln); 16 davon sind Ausrufswörter, 14 Lallwörter, 8 als „lautmalend“ bezeichnet, aber sie sind eher Schallwörter (bei Pokorný sind also „lautmalend“ und „schallnachahmend“ Synonyme), und 100 Schallwörter. Die übrigen 1881 Wurzeln haben keine ähnliche Bemerkung bei sich. 21 von den Schallwörtern sind unsicher, d. h. sie sollen nur „wohl“ oder „vielleicht“ ein Schallwort sein. Ausrufswörter und Lallwörter sind in dieser Opposition nicht genügend erklärt, sie sind weder motiviert noch unmotiviert, deshalb nehmen sie an der Statistik nicht teil. So bekommen wir für die Schallwörter 5,43%. Wir müssen aber hinzufügen: a. das die idg. Sprache (oder Mundarten) sprechende Volk hatte bereits eine eigentümlich entwickelte Kultur, wie der Wortschatz es zeigt; zu dieser Zeit müssen die wichtigsten Veränderungen schon stattgefunden haben; b. onomatopoetische Wörter werden leicht erzeugt, aber sie schwinden ebenso leicht: die Mehrheit der idg. onomatopoetischen Wörter muß spurlos verschwunden sein, und durch verschiedene Neuschöpfungen ersetzt worden sein; c) Pokorný vermerkt keine wirklich lautmalenden Wurzeln (unserer Definition nach) d) Pokorný scheint in einigen Fällen unkonsequent gewesen zu sein: die folgenden Wurzeln bezeichnet er als schallnachahmend: *bamb-, bhambh-, pamp-, phamph-, ‚schwollen‘; *b(e)u-, bh(e)u- ‚aufblasen, schwellen‘; *bhabhā ‚Bohne, u. zw. Saubohne‘ ‚verwandt mit *bha (von den aufgeblähten Backen)‘; *bhes- ‚hauchen, blasen‘. Über die folgenden sagt er nichts: *bed-, ‚schwollen‘; ; *bol- ‚Knolle, runde Schwellung‘; *bab-, bhabh-, pap- ‚schwollen‘; bhel-, bhlē- (*bhlei-; bhleu-) ‚aufblasen, aufschwellen, sprudeln, strotzen‘; *bhlē-bhlō, bhlō- ‚Blatt, Blüte, blühen, üppig sprießen‘ ‚wohl aus bhel- ‚schwollen‘ ‘; *bhelg’h- ‚schwollen, aufgeblasene Tierhaut, Kissen, Polster‘; *bheng- ‚dick, feist‘; *bheu-, bheuθ- (bhuā-, bhuē-): bhou-: bhū-: urspr. ‚wachsen, gedeihen (wohl=, schwellen)‘ woraus ‚entstehen, werden, sein‘ weiters ‚gewöhnheitsmäßig wo sein, wohnen‘. d. Es gibt sowohl ziemlich produktive, vitale Wurzeln, als auch weniger produktive, so unter den motivierten wie unter den unmotivierten Stichwörtern; die Produktivität kann man nicht exakt messen.

⁸ Журавлёв, А. П., op. cit. S. 23.

⁹ Wissemann, H., op. cit. S. 9.

Die gegebenen Zahlen sollen also nur mit Rücksicht auf diese Beschränkungen betrachtet werden.

D. Die LPB enthält als Kern die primäre LPB, was der Grund der tendenzartigen Übereinstimmungen in den Vorstellungen verschiedener Sprecher der Gesellschaft ist. Darauf schichtet sich die sekundäre LPB, die aber illusorischer und subjektiver ist. Falls man also versuchen würde, die verschiedenen LPB einer Sprache mit wissenschaftlichem Anspruch konkret zu beschreiben — wie es auch Žuravlev versucht hat — müßte man Schritt für Schritt den Unsicherheitsfaktor, der dem Wesen der sekundären LPB entstammt, im Auge haben. Eine solche Beschreibung der Laute könnte dann in der Praxis sehr nützlich werden.¹⁰ Die effektivere und festere Variante der LPB ist die primäre LPB, deren Abgrenzung von der sekundären — unserer Ansicht nach — ausschließlich mittels der historischen Analyse möglich ist. Diese Abgrenzung wäre für jeden praktischen Bereich — von der Übersetzung bis an die Massenkommunikation — ziemlich wichtig. Wir haben die Absicht, auf Grund dieser Ergebnisse eine neue Methode auszuarbeiten, um dann den LPB-Bestand der russischen und weiterer Sprachen beschreiben zu können.

Literatur

Bárczi, G., Benkő, L., Berrár, J.: A magyar nyelv története (Die Geschichte der ungarischen Sprache) Bp. 1967.

Fónagy, I.: A beszéd kettős kódolása. *Általános nyelvészeti tanulmányok* IV. (Die doppelte Kodierung der Sprache. Allgemeine sprachwissenschaftliche Studien)

Fónagy, I.: A költői nyelv hangtanából. *Irodalomtörténeti Füzetek*. (Aus der Lautlehre der poetischen Sprache. Literaturhistorische Hefte.) 23. 1959.

Jakobson, R.: Hang, jel, vers. (Laut, Zeichen, Gedicht) Bp. 1969.

Martinet, A.: A nyelv kettős tagolódása. A nyelvtudomány ma. (Die doppelte Gleiderung der Sprache. Die Sprachwissenschaft heute.) Bp. 1975.

Meier, G. F.: Sprache und Erkenntnisprozeß. *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, Heft 2, 1975. Akademie-Verlag, Berlin.

Dr. Moussong—Kovács, E.: A személyiség biológiája. A biológia aktuális problémái. (Die Biologie der Persönlichkeit. Die aktuellen Probleme der Biologie.) 5. 1975.

Nyiri, J. Kristóf: Nyelv és gondolkodás viszonyáról. Hagyományos nyelvtan — modern nyelvészet. (Über das Verhältnis zwischen Sprache und Denken. Traditionelle Grammatik — moderne Sprachwissenschaft.) Bp. 1972.

Paul, H.: A nyelvtörténet elvei. (Die Prinzipien der Sprachgeschichte.) Bp. 1974.

¹⁰ Журавлёв, А. П.: «Необходимость построения теории фонетического значения диктуется и прагматическими потребностями. Надежные данные о символике звуков в разных языках важны для преподавания родного и, особенно, иностранного языков; в частности, с их помощью может быть найдено новое решение проблемы запоминания слов неродного языка, одной из самых сложных в практике обучения. В таких прикладных областях, как перевод (особенно художественный), повышение эффективности воздействия средств массовой коммуникации и пропаганды, создание новых наименований и т. п., также могут быть применены данные теории фонетического значения.» стр. 3—4.

- Pokorný, J.: Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bern, München, 1959.
- Rubinyi, M.: A hangutánzás problémájának történetéhez. (Zur Geschichte des Problems der Onomatopöie.) Bp. 1917.
- Steinthal, H.: Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft I—II. Berlin, 1881.
- Temesi, M.: A nyelvi jel hagyományos fogalmának kialakulásáról. (Über die Herausbildung des traditionellen Begriffes des sprachlichen Zeichens.) Ált. nyelv. tan. IV.
- Wisse mann, H.: Untersuchungen zur Onomatopöie. Heidelberg, 1953.
- Газов—Гинзберг, А. М.: Был ли язык изобразителен в своих истоках? Москва, 1965.
- Журавлёв: А. П.: Фонетическое значение. Ленинград, 1974.

Die Verba des Sehens und Hörens*

E. BORÓK

Das Wesen des Menschen ist die Arbeitstätigkeit. Sie unterscheidet ihn von der Tierwelt. Im Verlauf dieser Tätigkeit verändert der Mensch die Natur, die Gesellschaft und sich selbst. Um aber die Welt zu verändern, muß man sie zuerst kennenlernen, deshalb ist das Streben nach der Erkenntnis der objektiven Welt eine der grundlegendsten Eigenheiten des Menschen.

Die Probleme der Erkenntnis werden in der Philosophie, in der Psychologie und in der Biologie von verschiedenen für diese Disziplinen charakteristischen Gesichtspunkten aus untersucht.

1. 1. In der Philosophie werden die Probleme der Erkenntnis im Rahmen der Erkenntnistheorie untersucht, die in dem Erkenntnisprozeß zwei Phasen unterscheidet:

- die Phase der Perzeption und
- die Phase des abstrakten (rationalen) Denkens.

Diese zwei Stufen des Erkenntnisprozesses bilden eine geschlossene Einheit; während dieses Prozesses perzipiert man denkend und denkt man perzipierend.

Die Perzeption hat zwei weitere Phasen:

- die Sinnesempfindung — diese bedeutet einen analytischen Prozeß, und
- die Wahrnehmung — diese bedeutet einen synthetischen Prozess.

„Die Sinnesempfindung und die Wahrnehmung stehen miteinander in der engsten Verbindung. Beide sind eine sensorische Abbildung der von dem Bewusstsein unabhängigen existierenden objektiven Wirklichkeit, aufgrund ihres Einflusses auf die Sinnesorgane.“¹

Die Sinnesempfindung — ist die Widerspiegelung der einzelnen sinnlichen Eigenheiten, anders gesagt: unter Sinnesempfindung verstehen wir die von der Umgebung

* Ich möchte mich hiermit bei Professor Dr. Dombrovsky, József, für seine Hilfe bedanken, ohne die diese Arbeit nicht hätte zustandekommen können.

¹ «Ощущение и восприятие теснейшим образом связаны между собой. И одно и другое является чувственным отображением объективной реальности, существующей независимо от сознания, на основе воздействия её на органы чувств: в этом их единство.» Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Учпедгиз, М., 1940, гл. VIII, стр. 151.

gewonnenen Eindrücke, die sich noch nicht differenzierten und noch nicht versachlichten.

Die Wahrnehmung — ist das Bewußtwerden des sensorisch gegebenen Objektes oder der Erscheinung.

Wir betrachten die Sinnesempfindung und die Wahrnehmung als verschiedene Verhältnisse oder verschiedene Formen des Bewußtseins in Bezug auf die objektive Wirklichkeit. Die Wahrnehmung basiert auf den sinnlichen Angaben unserer Sinnesorgane, aber darf nicht auf die einfache Summe des Perzipierten reduziert werden.

„Man *sieht* nicht nur während der Wahrnehmung sondern man schaut auch (aufmerksam) *zu*, man *hört* nicht nur, sondern man hört auch (aufmerksam) *zu*, manchmal wird man sogar nicht nur *zuschauen*, sondern auch *betrachten*, nicht nur *zuhören*, sondern auch *horchen*. Während der Wahrnehmung übt man also eine bestimmte Tätigkeit aus, die danach strebt, das perzipierte Bild mit dem Objekt in Übereinstimmung zu bringen.“²

1. 2. Nach der Psychologie gehört die menschliche Erkennungstätigkeit zum Orientierungssystem des Menschen. Die Psychologie spricht über

- unmittelbare und
- mittelbare Widerspiegelung, und die erste wird noch in
- Sinnesempfindung und
- Wahrnehmung geteilt.

Die Sinnesempfindung und die Wahrnehmung bilden die Grundlage zum Zustandekommen der direkten Beziehung zwischen der Außenwelt und der Persönlichkeit, diese Vorgänge bedeuten die erste und wichtigste Stufe der Kenntniserwerbung.

1. 3. Alle Informationen, die aus der Außenwelt stammen, können ausschließlich durch unsere Sinnesorgane ins Verarbeiterzentrum, ins Gehirn gelangen. Das Sinnesorgan ist also „das Tor des Psychikums“, eine Art Informationseingang.

Die Teile des Wahrnehmungsapparates (seit Pavlov: Analysator, die Sinnesorgane haben nämlich eine reizanalysierende Funktion) sind die folgenden:

- das peripherische Sinnesorgan (der Rezeptor)
- die Sinnesnervbahn
- die Nervenzellen im Gehirn (die Neurons).

Die reizaufnehmenden Apparate sind die Rezeptoren, diese setzen den Reiz in den eigentümlichen elektrochemischen Prozeß um, der in der Biophysik und in der Physiologie „sich fortpflanzender Reizprozeß oder Impuls“ genannt wird. Der Rezeptor steht in enger Verbindung mit der Nervenzelle, d. h. mit dem Ansatz der Zelle, der den im Rezeptor entstehenden Impuls zum Zellkörper leitet. Der durch die Reize entstandene Impuls gelangt in Form von einem einfachen Zeichensystem, in einem Kode zu den zentralen Neurons. (Das Kodessystem erleichtert die Weiter-

² «воспринимающая, человек не только *видит*, но и *смотрит*, не только *слышит*, но и *слушает*; а иногда он не только *смотрит*, но и *рассматривает* или *всматривается*, не только *слышит*, но и *прислушивается* или *вслушивается*; воспринимающая, он таким образом производит определенную деятельность, направленную на то, чтобы привести образ восприятия в соответствие с предметом.» Рубинштейн С. Л. *op. cit.* стр. 199.

gabe und die Speicherung der Information.) In dem Rezeptor geht das Kodieren der erhaltenen Impulse vor, in dem Gehirn dagegen das Dekodieren. Es ist nicht genau definierbar, von wieviel primären Empfindungsapparaten zu sprechen ist; es wird allgemein von fünf Sinnen gesprochen, die Wissenschaft kennt und anerkennt dagegen aber viel mehr.

Die Hauptarten der Sinne:

- Gesichtssinn
- Gehörssinn
- Geruchssinn
- Geschmackssinn
- Hautempfindung

(Berührungssinn, Drucksinn, Tastsinn, Schmerzsinne)

- Haltung — und

Bewegungsempfindung (statisch und kinesthetisch)

- Empfindung des

Zustandes der Organe (des Hungers, des Durstes usw.)

Sherrington³ klassifizierte die Rezeptoren nach ihrer Lage folgendermaßen (wie die meisten Klassifizierungen, ist auch diese nur hypothetisch):

1. Interozeptoren — berichten über den innerlichen Zustand des Organismus
2. Exterozeptoren — nehmen die Reize der Außenwelt auf.
 1. a Propriozeptoren — dienen zur Haltung — und Bewegungsempfindung (zur Perzeption der in tiefen Schichten des Zellengewebes entstehenden Reize)
 1. b Wiszerozeptoren — dienen zur Empfindung des Zustandes der Organe (zur Registrierung der in den Organen vorgehenden Veränderungen).
 2. a Telerezeptoren — nehmen die Reize der weitliegenden Reizquellen auf. Dazu gehören die Sinnesorgane des Sehens, des Hörens und des Geruches
 2. b Kontaktrezeptoren — sind mit der Reizquelle in unmittelbarer Berührung. Dazu gehören die Hautempfindung und der Geschmackssinn.

Die — vom Gesichtspunkt unserer Untersuchungen aus — wichtigsten zwei Sinnesorgane — das Auge und das Ohr — sind also Telerezeptoren. Die Telerezeptoren geben Information davon, was in einer mehr oder weniger bedeutenden Weite geschieht; sie signalisieren rechtzeitig eine heranziehende Gefahr. Die Telerezeptoren sind also von großer biologischen Bedeutung, sie haben unter den Rezeptoren die führende Rolle: auf den unteren Stufen der Evolution nimmt diese Rolle der Geruchssinn ein, und auf den höheren Stufen der Gesichtssinn.

Das Sehen — ist — physiologisch — die Empfindung elektromagnetischer Wellen. Der adäquate Reiz der Retina des Auges ist das sichtbare Spektrum der elektromagnetischen Wellen von einer Wellenlänge zwischen 400—800Mm.

Innerhalb des sichtbaren Bereiches lösen die elektromagnetischen Wellen von unterschiedlicher Wellenlänge voneinander abweichende Farbenempfindungen aus.

³ Sherrington, Ch. S., — englischer Physiologe und Nervenarzt, 1857—1952; Nobelpreis: 1932

Das Hören — ist die Empfindung mechanischer Schwingungen. Das lautaufnehmende Organ ist ein spezifischer Apparat zum Aufnehmen von mechanischen Schwingungen von einer Frequenz zwischen 16—20 000 Hz.

Das Sehen und das Hören nehmen einen zentralen Platz in der Perzeption ein, diese Tatsache ist biologisch nachgewiesen und angenommen worden. Jetzt möchten wir in unserer kleinen Arbeit mit der Hilfe einiger Angaben der Sprachwissenschaft, der historischen Linguistik, genauer der vergleichenden Slavistik, und auch der Indogermanistik, diese Tatsache belegen. (In unseren Untersuchungen stützen wir uns auf das folgende Quellensmaterial: Pokorny, J., IEW⁴; Vasmer, M., REW⁵; Kluge, F.: EWdS⁶).

2. 1. *Die Verba des Sehens*

A) *Passive Verba*

ruß. видеть — вижу ‚sehen‘

poln. widzieć — widzę

skr. видети — видим

abulg. видѣти — виждѣ

urslav. *viděti — *vidjo

idg. *uoid-: uoid-: uid- ‚erblicken, sehen‘ (ursprünglich: aoristisch⁷)

Die Vollstufe der indogermanischen Wurzel gibt ein Zustandsverbum *uoid-ē(i), auf das das russische Verb *видеть* zurückgeht.

Die Bedeutung der abtönungsstufigen Basis *uoid- a (Perf. Sg. 1.): ‚habe gesehen, weiß‘⁸

Im Vergleich mit dem vollstufingen Präsens ist die Bedeutung ‚wissen‘ sekundär, als Folge, als Resultat der primären Handlung ‚Sehen‘.

Die Basis *uoid-a machte in den slavischen Sprachen die folgende Entwicklung durch:

idg. *uoid-a > ursl. *vĕd-ě-ti > abulg., aruss. *вѣдѣти, вѣмь* (athematisches Verb) > russ. *ведать, wissen‘*.

Das altrussische Verb *вѣдѣти* gehörte noch, wie im Altbulgarischen, zu der fünften Klasse, d. h. war athematisch; später ging es aber im Ostslavischen in die dritte Klasse über, was auch die heutige russische Konjugation widerspiegelt:

ruß. *ведать, ведаю, ведаешь*

Wie bekannt, ist seine originale semantische Funktion vom Verb *знать* übernommen worden. Das Verb *ведать* ist heute schon stilistisch archaisch, eher literarisch.⁹

⁴ Pokorny, J., Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch, Bern—München, 1959—69.

⁵ Vasmer, M., Russisches Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg, 1953—58.

⁶ Kluge, F., Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, 1960 (18. Auflage).

⁷ Pokorny, J., op. cit., S. 1125.

⁸ woher die Bedeutung ‚wissen‘ auch auf andere Formen übertragen wurde. Pokorny, J., op. cit. S. 1125.

⁹ Die heutige belorussische Gemeinsprache hat dagegen beide Verben aufbewahrt, mit Bedeutungsunterschied:

bruss. *ведаць* ‚wissen‘

bruss. *знаць* ‚kennen‘

Auf die Basis ⁺ueid-ē- gehen die folgenden Formen zurück:

— lat. videō, -ēre ‚sehen‘

— got. witan, -aida ‚auf etwas sehen, beobachten‘

Auf die Basis ⁺uoid-a gehen die folgenden zurück:

— das Präteritopräsens got. wait ‚ich weiß‘¹⁰

Eigentlich: got. Inf: ⁺witan

Prät. Sg. 1: ⁺wait

Prät. Pl. 1: ⁺witum

Partz: ⁺witands]

— das alte Perfektum ursl. ⁺vědě ‚weiß‘

(mit idg. Medialendung ⁺-ai, aus ⁺uoid-ai), aus dem im heutigen Russischen die Kausalkonjunktion *ведь* ‚ja, doch‘ entstand.¹¹

Aus den Beispielen geht hervor, daß die in der Bedeutung von ‚sehen‘ und ‚wissen‘ gebrauchten slavischen und germanischen Verba auf verschiedene Ablautstufen ein und derselben indogermanischen Wurzel zurückzuführen sind.

B) Aktive Verba

russ. глядеть — гляжу ‚schauen, blicken‘

poln. dial. głądać — głądam ‚sehen, schauen‘

skr. гледати — гледам

abulg. глАдати — глАдаIX

ursl. ⁺ględēti — ⁺ględjo

(verwandt mit mhd. glinzen ‚glänzen‘)

idg. ⁺ghlend(h) — ‚glänzen, schauen, blicken‘.

n- Stamm mit dentaler Wurzelerweiterung zur Basis:

idg. ⁺ghelə-: ghlē-, ghlē-: ghlē- ‚glänzen, schimmern‘

2. 2. Die Verba des Hörens

A) Passive Verba

russ. слышать — слышу ‚hören‘

(seltener: слыхать)

poln. słyszeć — słyszę

skr. слишати — слишим ‚prüfen‘

abulg. слышати — слышX

ursl. ⁺slyš-a-ti < ⁺slych-ě- < ⁺slū-s-

idg. ⁺kleu-: klou-: klū- ‚hören‘, auch: ‚wovon man vieles hört, be-
rühmt, Ruhm‘

Wie die indogermanische Wurzel des Verbs *видеть*, ist sie auch aoristisch.

B) Aktive Verba

russ. слушать — слушаю ‚zuhören‘

poln. słuchać — słucham

skr. слушати — слушам

abulg. слоушати — слоушаIX

¹⁰ Vgl. gr. οἶδα ‚ich weiß‘

ai. véda ‚ich weiß‘

¹¹ Heute ist natürlich die alte mediale Bedeutung schon verschwunden.

ursl. +sluš-a-ti < +sluch-ě- < +slou-s-
 idg. +kleu-: klou-: klū-

Wie zu sehen ist, sind die passiven und aktiven slavischen Verba auf dieselbe indogermanische Wurzel zurückzuführen. Das ist verständlich, wenn wir nämlich die heutigen russischen Formen überprüfen, werden wir sehen, daß sich der Infinitiv der zwei Formen — aus der Perspektive von 5000 Jahren — *nur* in *einem* Laut unterscheidet: ы — у und die beiden Laute aus einem gemeinem Laut entstanden, auf dem Wege eines indogermanischen Ablautes: +ū-: -ou-.

2. 3. Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen den urslavischen Formen der passiven russischen Verba *видеть* und *слышать* fällt ins Auge: ursl. +vid-ě-ti — +slych-ě-ti

In beiden Formen ist der Themavokal des Infinitivs das *ě*, und es bedeutet, daß beide Verba zu derselben Klasse gehören. Wenn wir das altbulgarische Klassensystem in Betracht ziehen, gehören beide Verba zu der Gruppe der vierten Klasse, wo der Themavokal des Infinitivs: *ě/a* im Präsens (in der Konjugation) ausbleibt:

вижу, видишь
 слышу, слышишь

(Daß sie zur vierten Klasse gehören, zeigt der Themavokal des Präsens: - i -)

Zu der vierten Klasse gehören auch die Zustandsverba,

2. B:

стоять, стою, стоишь
 сидеть, сижу, сидишь
 лежать, лежу, лежишь

Nach ihrer Struktur und Semantik können auch die passiven Verba des Sehens und Hörens zu den Zustandsverben gerechnet werden. Die Verba *видеть* und *слышать* drücken — im Gegensatz zu *глядеть* und *слушать* — eine Art Passivität aus. (Nämlich: ich kann weder dafür, daß ich etwas *sehe*, noch dafür, daß ich etwas *höre*).

2. 4. Nicht nur die Verba des Sehens und Hörens bilden ein Paar, sondern auch die Substantiva, die das Organ des Sehens und des Hörens bezeichnen:

A) russ. N. око	‚(s) Auge‘ G. ока	Pl. очи
abulg. N. ОКО	G. ОЧЕСЕ	Du. ОЧИ
ursl. N. +oko	-es- Stamm im Sing. und Pl.,	
	-i- Stamm im Du. ¹²	
idg. +oku- ‚sehen‘		
B) russ. N. ухо	‚(s) Ohr‘ G. уха	Pl. уши
abulg. N. ОУХО	G. ОУШЕСЕ	Du. ОУШИ
ursl. N. +ucho	- im Sing. und Pl. -es- Stamm	
	im Du. -i- Stamm ¹³	
idg. +ōus-: aus-: us-		

¹² Vasmer, M., REW B: II. S. 259.

¹³ Vasmer, M., REW B: III. S. 197.

Aus den genannten Beispielen stellt sich heraus, daß beide slavische Substantiva:

1. im Singular und Plural (wo es einen Plural gibt) zum *-es*- Stammtyp gehören;
2. den Dual nach dem *-i*- Stamm bilden;
3. Neutra sind, was nicht zufällig sein kann, weil auch die deutsche Sprache eine ähnliche Erscheinung aufweist,

(das) Auge (-n); (das) Ohr (-en).

Neutra sind im allgemeinen die Namen der Werkzeuge, der Geräte; so ist aus der 3-ten Tatsache darauf zu schließen, daß der homo faber auch seine Sinnesorgane als nützliche Geräte auffaßte.¹⁴

3. Aus den im Zweiten Teil besprochenen Beispielen lassen sich die folgenden Schlüsse ziehen:

1. Die heute schon in den verschiedensten Bedeutungen gebrauchten Verba gehen oft auf dieselbe indogermanische Wurzel zurück (russ. видеть — ведать). Oft haben diese Wurzeln schon ursprünglich mehrere Bedeutungen (um nur ein Beispiel zu erwähnen: die idg. Wurzel: *+(s-)keu* — hat die Bedeutungen: ‚hören, fühlen, merken, schauen‘).

Die Verba der Perzeption können also oft voneinander nicht getrennt werden, sind eng verbunden; die Erklärung dieser Tatsache steckt in der Denkweise der Avitizität.

2. Das Sehen und das Hören stehen im Mittelpunkt der Perzeption, das beweist die Tatsache, dass — unter den heutigen russischen und deutschen Verben der Perzeption die Verba des Sehens und Hörens in der größten Zahl auf indogermanische Wurzel zurückzuführen sind (4 Verba des Sehens, 4 Verba des Hörens, 3 Verba des Geruches, 1 Verb des Geschmackes, 1 Verb des Tastens).

Wenn in einem uralten Zeitalter, als man nur den wichtigsten Dingen einen Namen gab, die Vorfahren der heutigen Verba des Sehens und Hörens in großer Zahl schon differenziert gebraucht wurden, bedeutet das, daß diese beiden Sinnesempfindungen wichtiger waren als die anderen. Davon, daß sie diese äußerst wichtige Rolle bis heute nicht verloren haben, zeugen die neuen Errungenschaften der Technik: das Radio und der Fernsehapparat. Sie sind auf den Reizen aufgebaut, welche auf die Sinnesorgane des Hörens und Sehens wirken. (Der Fernsehapparat wurde zwecks einer noch lebendigeren Informationsübergabe geschaffen).

Auch die neue audio-visuelle Unterrichtsmethode, die man zum Zweck der Erleichterung und Beschleunigung des Lernens entwickelt hat, stellt die Reize in ihren Dienst, die auf dieselben Sinnesorgane wirken.

Der Mensch schafft immer modernere Geräte, um — seine biologischen Fähigkeiten ergänzend — den immer größeren Anforderungen der unvergleichbar schnellen Entwicklung der Wissenschaft zu entsprechen, d. h. mit dem Lauf der Zeit Schritt halten zu können.

¹⁴ Dombrovsky, J. Знак и смысл. *Вопросы языкознания*. М., 1973/6. стр. 30—31.

Analyse confrontative des proverbes hongrois et russes sur le thème de l'amitié*

Á. SÜTŐ

« Amicus certus in re incerta cernitur »
Cicéron, Marcus Tullius

1. 1. Tous les proverbes, en n'importe quelle langue, reflètent l'esprit, le caractère, la sagesse, l'expérience et l'humour de la nation en question.

J'ai essayé de développer mes idées sur l'amitié, concrètement, en un discours bref et concis; pour moi, ce sont des proverbes qui lui servent de base solide, étant donné qu'ils représentent, eu égard également à leur forme et à leur contenu, l'expérience du peuple pendant des siècles. L'amitié, je la considère, dans une certaine mesure, comme un problème intime, c'est pourquoi je cherche à en développer une conception claire et pénétrante.

Les proverbes qui s'y trouvent, remontent tous aux mots-clé *amitié*, *ami* c'est ainsi qu'il se formera une image à travers laquelle apparaîtront le mieux les idées où cette notion se révèle comme proverbe.

Je recueille des proverbes en plusieurs langues en utilisant ce qu'on appelle méthode des fiches. Au cours de ce travail, ayant la chance de pouvoir consulter d'excellents dictionnaires de proverbes russes¹ et hongrois², j'ai bien regretté que des collections de proverbes minutieuses en latin et en français ne soient pas à ma disposition, bien que, ma spécialité étant le français, j'aie commencé à élaborer le thème dans cette direction également.

Ainsi l'article actuel aura encore besoin de précisions. En même temps il faut dire que nous avons plutôt recherché une analyse approfondie qu'un élargissement du thème, en tenant compte, naturellement, des possibilités externes et internes.

1. 2. Dans le cas de certains proverbes, quand il a été trouvé nécessaire, j'y ai ajouté des remarques explicatives en quelques mots. Parmi les proverbes hongrois

* Tout d'abord je dois remercier M. le Professeur J. Dombrovsky de l'aide importante qu'il m'a apportée et qui a contribué à la réalisation de ce travail.

¹ Даль В. Пословицы русского народа. Москва, 1957.

² O. Nagy, Gábor, Magyar szólások és közmondások. Budapest, 1966.

nous trouvons énumérés même ceux des enquêteurs précédents. Nous sommes parvenus à en grouper une partie historiquement, en indiquant nom de celui qui les avait transcrits pour la première fois. Ainsi p. ex.: <Addig a barátság, míg zsíros a konyha>³ se trouve sous le signe D/D=Dugonics András: 1820⁴.

Dans le tableau on peut découvrir toutes les variations caractéristiques, variantes⁵ qui sont considérables du point de vue linguistique ou bien du point de vue de leur contenu. P. ex.: Kis-Viczay (1713) dit: <Az igaz barátság nem áll sok borítalban>⁶, et selon Fáy: <Barátot bor közt>⁷. Plus tard les proverbes se sont affaiblis et ils sont sortis de l'usage. Pour les remplacer, aujourd'hui on emploie le proverbe <Borbarát van, de bajbarát nincs>⁸, qui comporte en même temps un caractère dialectal.

1. 3. A notre connaissance, Cicéron a été le premier à écrire un traité⁹ complet sur l'amitié; c'est pourquoi on le cite souvent en expliquant les rapports idéologiques et philosophiques de l'amitié.

Selon Cicéron: «Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensio.»¹⁰

En réalité, la plupart des gens peuvent subsister pendant toute leur vie sans avoir quelqu'un qu'ils aiment particulièrement. Mais ils sont dans l'angoisse, ils craignent de rester seuls. Ainsi même l'égoïste le plus présomptueux tente de chercher un compagnon, et en l'enfermant dans son propre égoïsme il croit que c'est déjà de l'amitié.

La véritable amitié se superpose à l'utilitarisme. Ce qui ne veut pas dire que les deux amis ne s'aident pas; mais ce n'est pas cela, ce n'est pas un «contrat» qui les lie avant tout. Ils pourraient s'abandonner à tous moments, mais le sort a voulu qu'ils puissent être et rester toujours ensemble. Leur amitié ne dépend pas du tout des services qu'ils se rendent, la cause de cette amitié est tout simplement qu'ils

³ Traduction mot à mot: L'amitié dure jusqu'à ce que la cuisine soit grasse.

L'équivalent français d'après Gluski (Proverbs, Amsterdam, 1971.): Ami de table est bien variable. 39/12.

Amis de bouche ne valent pas une mouche. 39/12.

⁴ Explication portant sur des abréviations du classement historique:

KV (Kis-Viczay: 1713)	B (Ballagi Mór: 1850)
D (Dugonics András: 1820)	Cz (Czuczor Gergely: 1870)
E (Erdélyi János: 1851)	S (Sirisaka Andor: 1891)

⁵ voir page 13/a, b, c, d

⁶ Traduction mot à mot: Ce n'est pas en buvant que les vrais amis se rencontrent (ou: Ce n'est pas la boisson qui fait l'amitié).

⁷ O. Nagy, G. op. cit. B/333.

Traduction mot à mot: Cherchez l'ami auprès du vin.

⁸ O. Nagy, G. op. cit. B/1043.

Traduction mot à mot: Auprès du vin tu peux trouver des amis, mais dans le mal il n'y en a pas un.

⁹ Cicéron, M. T., Laelius de amicitia.

¹⁰ Cicéron, M. T., Laelius de amicitia. Leipzig, 1870. p. 21.

se sont retrouvés. Le reste est secondaire. D'où le dicton de Cicéron: « Nun igitur utilitatem amicitia, sed utilitas amicitiam secuta est. »^{11, 12}

A la vérité, l'amitié étant un choix libre, il s'agit d'élire une personne pour laquelle on s'est pris d'affection pour son caractère et qu'on a aimée pour toujours. Cela montre déjà que de telles personnes, il y en a peu. Quand même: « ...Solem enim e mundo tollere videntur, qui amicitiam e vita tollunt. »¹³ C'est pourquoi on préfère l'amitié à toutes les autres relations humaines¹⁴.

« Donec eris felix... »¹⁵ — on lit chez Ovide, et il y a une grande part de vérité dans cette pensée. Le succès rapporte respect, admiration, hommage alors que l'infortune chasse des amis. De cette manière le mal, le besoin, le danger deviendront les mesures de la valeur de l'amitié.

2. En partant du signifié, de l'étymologie et des synonymes de l'équivalent hongrois et russe du mot *ami* (*barát* — *приятель*, *друг*), il sera possible de démontrer l'origine commune de *Freund* « ami » — *Freude* « joie » — *Friede* « paix » de l'allemand.

2. 1. Le contenu sémantique du mot *ami*¹⁶:

ami^{17, 18}: Personne à laquelle on se sent uni par un lien, en principe réciproque, d'affection.

Les équivalents du mot *ami* en hongrois et en russe (*barát*; *приятель*, *друг*) ont à peu près la même signification. En même temps ce sont deux mots en russe ayant un sens différent l'un et l'autre (*Приятели много, а друг один*¹⁹) qui correspondent au mot *ami* en hongrois.

¹¹ Cicéron, M. T., op. cit., p. 36.

¹² voir encore: Cicéron, M. T., op. cit., p. 27.

« Ut enim benefici liberalesque sumus non ut exigamus gratiam — neque enim beneficium faeneramus, sed natura propensi ad liberalitatem sumus —, sic amicitiam non spe mercedis adducti, sed quod omnis eius fructus in ipso amore inest, expetendam putamus. »

¹³ Cicéron, M. T., op. cit., p. 34.

¹⁴ Cicéron, M. T., op., cit. p. 20:

« Ego vos hortari tantum possum, ut amicitiam omnibus rebus humanis anteponatis. »

¹⁵ Ovidius, Publius Naso, *Tristia*, I. 9. 5—6.

« Donec eris felix, multos numerabis amicos, tempora si fuerint nubila, solus eris. »

¹⁶ Faute de place, je ne rends compte que de certaines parties qui ont directement trait au sujet dans le contexte donné.

¹⁷ Grand Larousse de la langue française, tome premier, Paris, 1971.

¹⁸ *Ami en hongrois* — *barát* (MNYÉSZ, I, Budapest, 1959):

a. " Két vagy több személy (főleg férfi) viszonyában > az a férfi (gyermek, ifjú), akit kölcsönös vonzalom, bizalom szeretet, ragaszkodás köt össze a másikkal vagy a többivel.

b. " Némely katolikus szerzetesrendbe, főleg kolduló rendbe tartozó férfi.

В. *Приятель* (Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. Москва, 1935. Словарь русского языка. Москва, 1959): а) Человек, с к-ым состоят в дружеских, коротких отношениях, близкий знакомый.

Друг (Ушаков Д. Н. op. cit.): а) Близкий приятель, лицо, связанное с кем-н. дружбой (применяется и по отношению к женщинам).

¹⁹ voir: II. 3. В.: les synonymes de *приятель* et de *друг*

2. 2. L'étymologie du mot *ami*:

A) *Barát*²⁰:

1156/1347: « villam Bratha, in qua ipsa ecclesia est »

L'équivalent du mot *ami* en hongrois (*barát*) est un mot d'origine slave. D'abord il était connu comme terme d'Église (« zent benedek baraty » — benedictinis appliqué aux bénédictins et même encore aux membres des ordres religieux formés) plus tard. D'ici viennent les autres significations^{21, 22, 23}. Cependant d'après les nouvelles recherches, cette hypothèse paraît peu vraisemblable.

B) *Приятель*^{24, 25}, *друг*:^{26, 27}

Tout ce qu'il y a dans la nature et dans l'univers, tout ce qui est en mouvement s'unit par l'amour et se disperse à la suite de la discorde. D'après cela, l'*amour* (*amor*) est de la plus grande importance quant à la naissance du bon vouloir partagé, d'où la dénomination de l'amitié²⁸; c'est-à-dire, selon Cicéron le mot même, *amitié* (*amicitia*) qui remonte à l'*amour* (*amor*), dérive du verbe *aimer* (*amare*).

Pour cette raison, les mots suivants peuvent être rapprochés de *amo*:

a) amabilis	« aimable »	c) amor	« amour »
b) amicus	« ami »	d) amoenus	« agréable » (en parlant d'un lieu)
in-inimicus	« ennemi »		
amicitia	« amitié »	amoenitas	« agrément d'un lieu » ²⁹
in-inimicitia	« inimitié »		

²⁰ MNYTESZ, I. Budapest, 1967.

²¹ Bárczi, G., Magyar Szófejtő Szótár. Budapest, 1941.

²² Gombocz, Z.—Melich, J., MESZ, I. Budapest, 1919.

²³ voir encore:

Vasmer, Max, Russisches etymologisches Wörterbuch. I. Heidelberg, 1955.

Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. I. Москва, 1910—1914

²⁴ Шанский—Иванов—Шанская. Краткий этимологический словарь русского языка. Москва, 1975.

²⁵ Vasmer, Max, op. cit.:

Прасл. *prijatelj*, первонач. основа на согласный, родственно д.-в.-н. *friudil*, ср.-в.-н. *vriedel* «любимый, жених, супруг», др.-исл. *fridill* «возлюбленный, любовник».

²⁶ Vasmer, Max, op. cit.:

Друг: — родственный лит. *draūgas* «спутник, товарищ», лтш. *drāugs*, др.-прусск. *draugiwal-* *dunel* вин. п. «сонаследник». Сюда же относятся непосредственно лат. *drungus* «отряд», ср.-греч. *δρογγος* «отряд» из др.-ирланд. *drong* «толпа, отряд».

²⁷ Преображенский А. Г. op. cit.: И.-е. основа: **drugh-* «быть готовым, крепким».

²⁸ Cicéron, M. T., op. cit., p. 23. p. 25.

«...quae in rerum natura totoque mundo constarent quaeque moverentur, ea contrahere amicitiam, dissipare discordiam.»

«Amor enim, ex quo amicitia nominata est, princeps est ad benevolentiam coniugendam.»

²⁹ Buck., C. D., A dictionary of selected synonyms in the principal indo-européan languages. Chicago, 1949.

Pourtant cette étymologie n'est qu'une hypothèse encore insuffisamment démontrée^{30 31}.

2. 3. Les synonymes du mot *ami*:

L'*ami* et ses synonymes (aminche, copain, camarade, compagnon etc.) figurent en russe tout comme en hongrois, et, en considération de leur signification semblable ou identique, on peut les classer, l'un près de l'autre³². Mais il n'est pas facile de séparer les niveaux littéraire et familier, étant donné qu'ils sont en contact non seulement dans le cadre d'une même langue, mais également d'une langue à l'autre.

(archaïque) régies	(argot) argó	(familier) bizalmas	(littéraire) irodalmi/köznyelvi
kebelbarát (ma: biz. v. gúny)	haver	puszipajtás (gyak. pejor.) szaktárs, szaki	barát pajtás cimbora társ iskolatárs munkatárs elvtárs

В. Приятель, друг (Александрова З. Э. Словарь синонимов русского языка. Москва, 1975. Словарь синонимов русского языка. I, Ленинград, 1970):

(archaïque) устарелое слово	(argot) просторечие	(familier) разговорное слово	(littéraire) нейтральное слово
наперсник	кореш корешок	подбратим друг-приятель дружине (в обращении) дружок	друг приятель товарищ

3. 1. L'analyse des proverbes sur le thème de l'amitié

Tout bien examiné, la signification, l'origine, les synonymes des mots *ami*,

³⁰ Pokorny, J. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. I. Bern, 1959, p. 36. „AM/M/A, AMI-: „Von *ami*, *ami*-(s. Brugmann) gebildet sind lat. *amicus* ‚Freund‘. Eine Verbalableitung ist vielleicht lat. *amare* ‚lieben‘ (vgl. mhd. *ammen* ‚warten, pflegen‘ zu *amme*). Nach Kretschmer vielmehr etruskisch. Nach Zimmermann, gehört auch lat. *amoenus* hierher. Von einem lat. **amoi* (vgl. Summoi) könnte *amoinos-amoenus* gebildet sein.“

³¹ En se fondant sur le radical indo-européen *prai-: pri-* les mots allemands comme *Freund* « *ami* » — *Freude* « *joie* » — *Friede* « *paix* » sont étroitement liés.

„Freund gehört zu der idg. Wurzel **prāi-* ‚schützen, schonen; gern haben, lieben.‘ Zu dieser Wurzel stellt sich auch *Friede* (s. ahd. *fridu* ‚Schutz, Friede‘)“ — Der Große Duden, Band 7 (Etymologie), Mannheim, 1963.

„*Prāi-: pri-: pri-* gern haben, schonen, friedlich-frohe Gesinnung“ (Pokorny, Julius, op. cit., p. 844.).

Le radical commun rapproche *Freund* du mot russe *приятель*

³² A. Barát (d'après MNYÉSZ):

amitié valent d'être retenus pour illustrer ce sujet du proverbe central < Bajban ismerhetni meg a barátot >³³.

En quoi son caractère central consiste-t-il ?

a) Il est bien connu des membres de la collectivité linguistique en question.

b) Il n'affirme ni ne conteste l'existence de l'amitié.

c) Il présente un caractère de réflexion : c'est seulement à l'occasion de difficultés qu'on peut déterminer si l'on a ou non un véritable ami.

On connaît de nombreuses variantes de ce proverbe³⁴, les éléments de la tradition populaire continuant à vivre dans des variations ; de cette manière la question de leur correction ou incorrection ne peut être soulevée.

Proverbe central :

Bajban ismerhetni meg a barátot (táj³⁵: Bajban ismerzik meg a jó barát). O. N. 1966. B/107

*Les synonymes du proverbe central*³⁶ :

Les équivalents français (Bailly, René, Dictionnaire des synonymes. Paris, 1947):

argot	langue familière/populaire	langue commune/littéraire
aminche poteau pote	copain	ami camarade compagnon connaissance, relations

3. 2. Confrontation (la place du proverbe parmi les variantes de langue étrangère) — variantes russes³⁶.

On ne saurait différencier les proverbes de façon certaine.

A l'examen le nombre de syllabes (en tenant compte des règles métriques) on constate la brièveté, la concision de la variante russe composée de sept syllabes en comparaison de la variante hongroise comprenant huit syllabes.

En ce qui concerne l'origine de ces proverbes, elle aussi nous pose un problème car les dictons en d'autres langues (p. ex. italien, espagnol, anglais, allemand, polonais)³⁷ s'accordent sur le contenu et même la forme ou ils sont tout près de la

³³ Traduction mot à mot: On connaît le véritable ami dans le besoin.

³⁴ voir tableau

³⁵ táj (= dialectal); v. encore tableau: rég (= archaïque), tréf (= par plaisanterie)

³⁶ voir tableau

³⁷ latin: Amicus certus in re incerta cernitur. Cic.

italien: A'bisogni si conoscono gli amici. Gluski, op. cit. 39/1.

espagnol: En el peligro se conoce el amigo. Gluski, op. cit. 39/1.

anglais: A friend in need is a friend indeed. Gluski, op. cit. 39/1.

allemand: Freunde erkennt man in der Not. Gluski, op. cit. 39/1.

Freunde in der Not gehen hundert auf ein Lot.

polonais: Przyjaciela poznaje się w biedzie.

Prawdziwych przyjaciół poznajemy w biedzie. Stypuła., Ryszard, Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski. Warszawa, 1974.

variante latine. Est-ce que ces variantes ne sont pas des emprunts? — Il est impossible de résoudre cette question avec certitude parce qu'avec la même intention de départ deux ou plusieurs peuples aussi parviennent à inventer des proverbes semblables bien que la manière dont ils formulent leurs idées soit déjà le reflet de leur mentalité, de leur façon de penser, de leur imagination linguistique. On peut prendre de façon certaine pour des traductions mot à mot de la variante latine des proverbes ayant ici (voir p. 11, note 2) le même contenu et des formes presque identiques.

Toujours en mouvement, subissant des changements, s'enrichissant de nouveaux éléments ou perdant peu à peu les archaïsmes affaiblis, voici la langue telle qu'elle est. De là le lexique grossissant ou baissant. Des variations sans nombre peuvent se produire.

A ce point de vue ce sont surtout les proverbes hongrois et russes qui sont instructifs puisqu'ils présentent, en général, une matière linguistique d'un caractère direct, immédiat, grâce à leur expressivité, concision, ingéniosité. La différence entre l'Est et l'Ouest s'y révèle par l'imagination plus vive et plus riche du premier. Voici p. ex. le proverbe russe < Друга узнаешь в беде, а обжору в еде >³⁸ dont on constate le caractère pictural (évocation de *beda* « mal » et de *eda* « repas ») apportant une saveur particulière et singulière, compte tenu de sa « couleur locale ». Il en va de même du rythme et encore *bede* et *ede* riment ensemble.

3. 3. Les séries positive et négative de synonymes des proverbes (voir tableau)

Principe d'ordre: affirmation ou négation de l'existence de l'amitié

Le troisième élément de la série négative < Borbarát van, de bajbarát nincs >³⁹ a obtenu une forme poétique chez Ovide: « Donec eris felix, multos numerabis amicos, tempora si fuerint nubila, solus eris. » L'intonation montante puis descendante du distichon, semblable aux jeux d'eau nous rappelle une période heureuse de la vie et la dureté de la solitude et de l'isolement.

D'où vient le pessimisme des proverbes?

Probablement du fait que le besoin, le mal nous révélant sans équivoque à notre juste valeur, montrant ce que nous savons et faisant voir ce dont nous sommes capables, arrivent enfin à convaincre la plupart des gens de caractère faible, sans consistance.

3. 4. Le micro-système synonyme des proverbes hongrois et russes sur le thème de l'amitié^{40, 41}

³⁸ Traduction mot à mot: On connaît le véritable ami dans le besoin, le gros mangeur — à table.

³⁹ voir plus haut: p. 3. note 4.

⁴⁰ voir tableau.

⁴¹ Sources:

Даль В. op. cit.

Gluski, J., op. cit.

Hadrovics—Gáldi, Orosz—magyar szótár, 4^e édition. Budapest, 1971.

Margalits, E. Magyar közmondások és közmondásszerű szólások. Budapest, 1896.

Martel, L., Proverbes français. Paris, 9^e édition.

O. Nagy, G. op. cit.

Соболев А. И. Народные пословицы и поговорки. Москва, 1961.

Dans le tableau qui suit, nous avons cherché à compléter l'inventaire des proverbes hongrois et russes sur le sujet de l'amitié. Tout d'abord c'est la proportion à peu près égale des séries positive et négative qui s'ensuit de cette confrontation. Selon les expériences quotidiennes de ces deux peuples, et, à ce qu'il semble, conformément à celles des autres, on n'arrive à connaître l'ami, comme toute autre chose d'ailleurs, que dans des conditions d'existence toute réelles, surtout au moment où le supposé ami est mis à l'épreuve, c'est-à-dire lorsqu'il est invité à faire des sacrifices pour l'autre.

Il est évident que ces proverbes s'étaient faits au sein des sociétés « *homo homini lupus est* », c'est-à-dire dans le passé en ce qui concerne notre société à nous ; mais, à notre époque, dans les conditions plus humaines et justes de la reconstruction socialiste, la valeur positive de l'amitié s'accroît, l'épithète *camarade*, *ami* reçoit un sens plus riche, plus ample qu'avant, on peut même dire que le contenu en devient universel.

positif (ne nie pas l'existence de l'amitié)

central

Jó barát drágább az arany-
nál (Ersény pénznél drá-
gább a jó barát)=a jó ba-
rát a legnagyobb kincs.
(rég)

O. N. 1966. B/341
Margalits/Barát (S; E)

1. Egy jó barát szomorú-
ságban felér százszal a vi-
gasságban. (rég)

O. N. 1966. B/336

Margalits/Barát (D)

2. Egy jó barát száz atyafi
táj: Jobb [néha] egy [jó]
barát, mint száz atyafi)
=sok (rossz) rokonnal
felér egyetlen igaz barát.
(rég)

O. N. 1966. B/337

Margalits/Barát (E)

1. Bajban ismerhetni meg
a barátot. (táj: Bajban
ismerszik meg a jó ba-
rát)

O. N. 1966. B/107

2. Veszedelembe ismered
meg a jó barátot. (rég)
O. N. 1966. V/388

3. Szükségben ismered
meg (rég: szükség pró-
bálja (mutatja) meg a jó
barátot. (táj)

O. N. 1966. Sz/1272

Margalits/Barát (B; KV)

4. A nyomorúság mutatja
meg a jó barátot. (rég)
Margalits/Barát (KV)

5. Barátot szerencse hoz,
szükség próbál. (rég)

O. N. 1966. B/334

Margalits/Barát (S)

6. Szükség választja meg
az embert. (rég)

O. N. 1966. Sz/1275

russe:

Не имей сто рублей, а
имей сто друзей.

Gluski: 39 (7)

Не ищи сто рублей, а
ищи сто друзей.

Н—Г: друг (399)

Доброе братство милее
богатства.

Даль/776

Друг денег дороже.

Даль/776

Друга на деньги не ку-
пишь.

Даль/776

Дружба и братство до-
роже богатства.

Соболев/50

2. Добрый друг лучше
ста родственников.

Gluski: 39 (2)

Друзья прямые, что
братья родные.

Даль/776

Кто друг прямой, тот
брат родной.

Даль/776

1. Друзья познаются
в беде.

Gluski: 39/1

Без беды друга не
узнаешь.

Даль/775

Друга узнаешь в беде,
а обжору в еде.

Соболев/50

Друг познается в не-
счастьи.

Даль/775

Друг познается на ра-
ти да при беде.

Даль/775

Конья в рати узнаешь,
а друга в беде.

Даль/775

Чтоб узнать друга —
надо с ним пуд соли
съесть.

Gluski: 39 (13)

Изведен друг, куль
соли вместе съевши.

Даль/776

Les équivalents français:

Mieux vaut ami en voie
que denier en courroie.

Gluski: 39 (7)

2. Un bon ami vaut mieux
que cent parents.

Gluski: 39 (2)

2. On connaît le véritable
ami dans le besoin.

Gluski: 39 (1)

variante:

On ne connaît son ami
qu'après avoir mangé
avec lui beaucoup de
sel.

Gluski: 39(13)

tableau/b

1. A kibékült barát titkos ellenség=akivel egyszer összeveszett az ember, abban többé sohasem bízhat meg. (táj)

O. N. 1966. B/327

2. A megbékült barát sohasem volt barát=nem igaz barát, akivel össze lehet veszni. (rég)

O. N. 1966. B/328

1. Addig a barátság, míg zsíros a konyha=sokan addig barátkoznak az emberrel, míg vendégeskedhetnek nála. (táj, tréf)

O. N. 1966. B/359
Margalits/Barát (D)

2. Az igaz barátságot nem fazékban főzik (bográcsban nem főzik)= az igaz barát akkor is kitart az ember mellett, ha nem hívják vendégsége. (rég)

O. N. 1966. B/361
Margalits/Barát (E; Cz)

1. Borbarát van, de bajbarát nincs. nehéz olyanra akadni, aki bajunkban is kitart mellettünk. (táj)

O. N. 1966. B/1043

2. Barátot bor közt=aki jó ivócimbora, az még nem okvetlenül jó barát is. (rég)

O. N. 1966. B/333

3. Az igaz barátság nem áll sok boritalban=nem azok az igaz barátok, akik együtt szoktak borozgatni. (rég)

O. N. 1966. B/360
Margalits/Barát (KV)

4. Egy-két pohár borban sok jó barát lakik. (rég)

O. N. 1966. P/682

synonymes

russe:

Замиранный друг нена-
дѣжен.

Gluski: 39/10

Такие друзья, что схва-
тятся, так колом не
развратишь.

Даль/777

Раздружится друг —
хуже недруга.

Даль/777

1. Скатерть со стола — а
дружба сплыла.

Gluski: 39/12

Хлеба нет — друзей не
бывало.

Gluski: 39/12

На пиру много друзей.

Даль/777

У пива и бражки все
дружки.

Даль/777

Есть брата да пирож-
ки, так и есть и други
(и дружки).

Даль/776

2. Не дорога гостьба, до-
рога дружба.

Даль/784

Не будь для куса, будь
для друга.

Даль/784

Не будь сыт кусом, а
будь сыт другом.

Даль/784

1. Черный день придет
— приятели откинут-
ся.

Даль/777

При пире, при браж-
ке все дружки, при
горе, кручине — нет
никого.

Gluski: 39/11

Как при пире, при
бражке (беседе) —
много друзей; как при
горе, при кручине —
нет никого.

Даль/776

На обеде все соседи,
а пришла беда, они
прочь, как вода.

Даль/776

Les équivalents français:

1. Amitié rompue n'est
jamais bien soudée.

Gluski: 39 (10)

Ne te fie jamais à l'ami
reconcilié.

Gluski: 39 (10)

tableau/d

1. Ami de table est bien
variable.

Gluski: 39 (12)

2. Amis de bouche ne va-
lent pas une mouche.

Gluski: 39 (12)

1. Tant que tu seras heu-
reux, tu compteras
beaucoup d'amis.

Gluski: 39 (11)

Critica et Bibliographia

Kontrastivna gramatika srpskohrvatskog i madarskog jezika

(Контрастивная грамматика сербохорватского и венгерского языков) I—IV, Нови Сад, 1971—1975.

Результаты сербохорватско-венгерских контрастивных лингвистических исследований Новисадский Институт венгерики при поддержке Областного Научного Общества опубликовал в четырех томах. Цель совместных венгеро-сербохорватских исследований — «лучше узнать и лучше понять друг друга, и в этом отношении язык выступает одновременно и целью, и средством». Таким образом, отправная точка авторского коллектива весьма практическая: лингвистическое приближение к тем ошибкам, языковым промахам, причины которых кроются в значительном отличии структур, характера обоих языков. Примерами таких ошибок может служить неправильное употребление видов глагола воеводинскими венграми, владеющими и сербохорватским языком, лабильный порядок слов и неправильное ударение: оплошности в порядке слов у сербов и хорватов, изучающих венгерский язык, неправильное употребление артикля и др. Авторы правильно считают, что в интересах эффективного решения этих проблем необходимо дальнейшее изучение процесса усвоения обоих языков, выработка соответствующего метода обучения и создание хороших учебников.

Первый том написан Ласло Дэже и опубликован под заглавием «Типологические исследования» (1971. стр. 96.). В вступлении автор объясняет, по каким соображениям это теоретическое введение было помещено в начале тома, анализирующего конкретные вопросы: «...мы не можем отправляться всего лишь от одного из языков... При рассмотрении всех подструктур языка оказывается, что в одних случаях венгерский, в других же — сербохорватский располагают более эксплицитными средствами выражения... Поэтому исследование явлений обоих языков с более общей, *типологической* точки зрения стало неизбежным...» (I, стр. 3.).

В первой главе «Сказуемое и его дополнения» (автор излагает близкую к Фильмору концепцию глубинной структуры. Он уделяет большое внимание контрасту глубинной и поверхностной структур, выступающему при различных падежных системах, и подробно анализирует одномерную сербохорватскую и двумерную венгерскую системы падежей. Исследование падежной системы органически дополняется рассмотрением актуального членения и системы видов. Эта глава заканчивается анализом особенностей сказуемого, выраженного глаголами обладания, существования и именами. Подробное исследование именного сказуемого уже ведет к проблемам номинальных конструкций.

Вторая глава, носящая название «Группа существительного», открывается анализом дополнительных предложений, инфинитивных конструкций и группы существительного, но

автор более детально рассматривает лишь последнюю. Для конструкций всех трех типов характерно, что все они восходят к предложению глубинной структуры, которое подчинено глубинноструктурному эквиваленту главного предложения. В связи с группой существительного автор исследует также и функцию детерминантов (артиклей, местоимений), указывая на разницу между конструкциями существительных, образованных в сербохорватском с помощью местоимений, а в венгерском — посредством артикля и местоимения.

Третья глава включает исследование вопросов актуального членения и порядка слов. В этой главе Дуже анализирует взаимозависимость между типологией порядка слов Гринберга и составных глубинной структуры, уделяя особое внимание отношениям тем-рем. Заключительная часть охватывает вопросы порядка слов группы существительного. Этот том — подобно остальным — заканчивается библиографическим указателем и кратким резюме на английском языке. К сожалению, содержание тома не приложено.

Второй том, «*Osnozna pitanja nominalne sintagme*» (1972, стр. 119.) — это совместная работа Мелании Микеш, Ласло Дуже и Горданы Вукович. Том состоит из двух глав. В первой главе излагаются вопросы актуализационного процесса (квалификация, квантификация, идентификация) номинальных синтагм, во второй же дается семь контрастивных правил актуализации венгерских номинальных синтагм: 1. употребление венгерских указательных местоимений и их сербохорватских эквивалентов, 2. сопоставление венгерских притяжательных окончаний с сербохорватскими партитивными суффиксами, 3. сербохорватские соответствия венгерского определенного артикля, 4. употребление нулевой морфемы в обоих языках, 5. употребление неопределенных местоимений в обоих языках, 6. сербохорватские соответствия венгерского неопределенного артикля, 7. употребление определительных местоимений в обоих языках.

Третий том серии (Мелания Микеш, Ласло Дуже и Лайош Матиевич: «Сочетание существительных с прилагательными» (1973, стр. 95.) продолжает начатое во втором томе обсуждение основных вопросов номинальных синтагм. «Цель — прояснить и систематизировать вопросы сербохорватско-венгерской эквивалентности, относящиеся к номинальным синтагмам» (III, стр. 3.). Проблему эквивалентности именных групп обоих языков авторы исследуют на основе одной общей глубинной структуры, которую они создали с помощью семантических и синтаксических различительных признаков, присоединяющихся к предикату и к именным компонентам. Номинальные группы отнесены к семи главным категориям. Последние создаются с помощью комбинации следующих различительных признаков: транзитивный/интранзитивный (предикат), активное/пассивное (существительное), одушевленное/неодушевленное (существительное). Кроме главных категорий, опирающихся на общие глубинные структуры, дальнейшая категоризация происходит на основе поверхностной структуры сербохорватских и венгерских номинальных синтагм.

В четвертом томе (Йожеф Вайда: «Локативные и временные конструкции» 1975. (стр. 99.) автор исследует систему обстоятельств места и времени, сопоставляя её с сербохорватской системой и таким образом стремится выявить сходства и различия между системами обоих языков. Работа написана с венгерской лингвистической точки зрения, автор исходит из системы венгерских обстоятельств, изложенной в академической описательной грамматике. Анализ сербохорватских эквивалентов он производил на основе работ профессора Милки Ивича, в которых ученый по-новому трактует сербохорватскую падежную систему. В вступлении Вайда отмечает: «В наших работах основой сопоставления является функциональное сходство явлений обоих языков. Мы исходили из системы структуры содержания, но систему категорий понятий рассматривали через структуру выражения, то-есть мы считали своей задачей исследование плана формы и содержания в единстве». Сопоставительный анализ венгерских обстоятельств и их сербохорватских эквивалентов производился на основе двунаправленной эквивалентности перевода. Предметом исследования был язык венгерской и сербохорватской художественной литературы XX века, а также язык воеводинской прессы.

Контрастивные лингвистические исследования доказали, что имеются существенные различия между поверхностной структурой венгерских и сербохорватских обстоятельственных конструкций, хотя в обоих языках они выполняют одинаковую или же подсобную функцию: а) Из агглютинативного характера венгерского языка и флективного типа сербохорватского языка следует, что венгерские обстоятельства, образованные с помощью окончаний и послелогов, мы выражаем по-сербохорватски с помощью падежей и предлогов; б) Окончания в венгерском языке не обозначают грамматического числа, в то время как падежные окончания в сербохорватском языке обозначают и число, и падеж (иногда лишь падеж). в) Функция сербохорватских предлогов не тождественна с ролью венгерских послелогов, так же как падежные окончания в сербохорватском языке не тождественны роли венгерских окончаний. Следствием частичных сходств является то, что больше всего различий наблюдается в функционировании падежных систем обоих языков. г) Главные пространственные и временные отношения (аблатив, локатив, латив) обозначаются в обоих языках. В конце каждой главы представлен свод различительных семантических и синтаксических признаков.

Заканчивая, мы приведем высказывание Дёрдя Сэпе из доклада, прочитанного им на конференции «Обучение польскому языку в Венгрии» (19—20 февраля 1976 г.): «Что касается славянских языков, соседних или близких к Венгрии, до сих пор наиболее результативным был сербохорватско-венгерский проект, который создавался в рамках сотрудничества Новисадского института венгеристики и Института языкознания ВАН. Жаль, что этот отличный проект, который наиболее последовательно осуществлял языковой типологический подход, далее не разрабатывается» (стр. 22.).

Б. ЛЕБАИ

J. Szczepaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia

Wrocław 1975, PAN WDN 51.

В литературной жизни польского Просвещения и во всей польской литературе эпохи Просвещения выдающуюся роль играло издательское дело, а также пресса, или же тогдашнее книгопечатание. Но не все типографии в равной мере принимали участие в выполнении новых задач, диктуемых общественными потребностями и возможностями просвещения, в распространении просветительских идей; степень их участия в этом была разной.

Книга Йозефа Щепанца, изданная в ограниченном количестве экземпляров по случаю 30-летней годовщины основания Вроцлавской научной типографии и украшенная репродукциями лучших изданий того времени, рассказывает о деятельности книгопечатников королевского двора. Автор посвятил свою книгу памяти тех польских, и в первую очередь варшавских книгопечатников, а также издателей, которые, воодушевленные идеями Просвещения, сделали больше всего в книжном деле. Среди них были люди иностранного и отечественного происхождения, как, например, Вавжынец Митцлер де Колоф и Михал Грелл — королевский советник, Петр Дуфур, располагавший королевскими привилегиями, переселившийся из Парижа в варшавское Старе Място, или же поляк Петр Завадский, а также работавший в Кракове силезец Игнатий Антони Гребл, и другие.

Подобно им важную роль играли отдельные монастырские, церковные, школьно-академические, магнато-меценатские и особенно принадлежащие буржуазии типографии. Было много и таких типографий, которые разрозненно, на далеких перифериях духовных, культурных и литературных преобразований эпохи искали своего пути в изменяющемся наплыве старых и новых идей. Надо выделить те типографии, которые, издавая печатную продукцию на польском языке, стояли на службе польскоязычной культуры на территориях, попавших

после первого раздела Польши под иностранное влияние, как например Шлихтыны и Пиллеры во Львове (Лемберге), или же Антоний Матяшевский в Перемышле.

Значит, автор дает дифференцированную картину развития печатного дела в эпоху Просвещения, а в подборе литературного материала книги чувствуется рука специалиста, основательно знающего тенденции развития печатного дела и истории культуры второй половины XVIII столетия.

Заслуживает внимания варшавская издательская хроника, охватывающая период от вступления на трон Станислава Августа Понятовского до конца восстания Костюшко, основывающаяся на сообщениях таких новых изданий, как «Курьер Варшавски», «Вядомошти Варшавске», «Газета Варшавска», «Газета Народова и Обца», «Газета Вольна Варшавска» или «Газета Повстаня Польски», «Кореспондент Народовы и Заграничны». Они дали известия, среди многих других, о сборнике стихов Кохановского, выпущенном иезуитской типографией, о географии Кароля Вырвича, ректора Collegium Nobilium, о книгах Дуфура на еврейском языке и о его музыкальных книгах, о работе Адама Нарушевича «Historija narodu polskiego», о появлении военных, математических, естественнонаучных изданий, учебников; о словаре Дуфура, содержащем французские пословицы, перенесенные в немецкий, латинский и польский языки, о популярных изданиях пиаристской типографии, о работе Игнатия Красицкого «Pan Podstoli», опубликованной Греллем, об изданиях, посвященных конституции 3 мая 1791 года, о новой комедии Лукаша Богуславского, и о других примечательных тонких литературных явлениях.

Публикация фиктивной переписки между просвещенными читателями изданий «Пан Литерацки» и «Пан Монитор» проливает свет на связь между читателем и литературой, а также на трудности книгоиздательского дела. Автор этой переписки — Франтишек Богомолец, редактор журнала «Монитор», поставленного на службу новых идей, а также префект иезуитской типографии, поэт и комедиограф, который находит возможности и для популяризации варшавского Литературного Общества, председателем которого тогда был выдающийся литератор, ученый и меценат, Йозеф Анджей Залусский, известный основатель Библиотеки Залуских. Части издания, освещающие связь между общественностью и литературой, между книгоиздателями и авторами, стихотворные посвящения, приветственное письмо, адресованное меценату нового издания — «O poprawie Rzeczypospolitej» Анджея Фрыча Моджевского, опубликованного в вильновской пиаристской типографии, приветственные письма королевских типографов Дуфура и Грелля, переписка между издательствами, писателями, читателями — все это отражает обновление литературной жизни эпохи Просвещения. Эта атмосфера передается также и отлично оформленной книгой Йозефа Шчепанца, включающей достоверные иллюстрации и документы того времени.

Л. ХОПП

А. З. Шакирова. Научные основы методики обучения категориям вида и времени русского глагола в тюркоязычной школе

Казань, Татарское книжное изд-во 1974, стр. 277.

Вряд ли написано лингвистами о какой-либо части речи столько статей, книг и трактатов, сколько о глаголе. И это не случайно, потому что глагол является частью речи наиболее богатой категориями, грамматическими значениями. Пристальное внимание лингвистов привлекает сложнейшая категория глагола — вид. Однако «при изучении категории вида русского глагола исследователю приходится преодолевать значительные трудности, так как в своем конкретном проявлении вид и время тесно переплетаются друг с другом, что, конечно, явно отражается в двух основных тенденциях исследования вопроса в русской грамматической

литературе: в тенденции к обособленному рассмотрению категории времени и вида и в тенденции к раскрытию соотношения и взаимодействия вида и времени как самостоятельных, но связанных друг с другом категорий»¹.

Исследователей и работ на эту тему настолько много, что профессор Ю. С. Маслов вполне обоснованно смог заметить уже в 1962 году: учение о виде славянских языков (в том числе и русского языка) «выделились в особую, специфическую область грамматической науки, так называемую аспектологию»².

Однако несмотря на множество трудов, до сих пор нет единого суждения об общем значении вида. Поэтому обучение видам вызывает большие затруднения в национальных школах СССР, но вид и время оказываются наиболее трудными разделами и для венгров. Трудно разобраться в различных теориях особенно в том случае, если родному языку не присуща эта категория. В этом отношении венгерский и тюркские языки сходны.

А. З. Шакирова в своем труде, названном выше, пишет: «В работах, посвященных методике преподавания глагола в тюркоязычной школе, обычно указывается, что употребление видо-временных форм русского глагола затрудняет школьников потому, что аналогичная грамматическая категория отсутствует в их родном языке, а также потому, что категория вида сложна в самом русском языке. И далее приводятся примеры типичных ошибок учащихся безотносительно к классу и этапам обучения. В результате ошибки “буду прочитать” и “буду положить” оказываются характерными для учащихся и начальных, и старших классов» (стр. 6.).

Хотя ее труд предназначен в первую очередь для преподавателей тюркоязычной школы, анализ собранных автором материалов и общие выводы книги могут быть применены и в школах национальных и зарубежных.

Работа Шакировой имеет следующие части: *От редактора* (книгу предлагает доктор педагогических наук профессор И. В. Баранников; стр. 3—4.), *Введение* (об актуальности проблемы глагольного вида и времени; стр. 5—8.), *Лингвистические основы обучения видо-временным формам русского глагола в тюркоязычных школах* (часть первая; стр. 9—64.), *Вопросы обучения видо-временным формам русского глагола в специальной (учебной и методической) литературе* (часть вторая; 64—99.), *Экспериментальное исследование лингво-методических проблем обучения видо-временным формам русского глагола в тюркоязычной школе* (часть третья; стр. 100—255). В *Заключении* подводятся итоги проблематики вида и времени с теоретической и практической точек зрения. *Список использованной литературы* (в нем дается 325 названий книг и статей!) может служить достоверным источником теоретических и методических работ по данной теме.

Труд Шакировой не ставит своей целью охватить вид и время в своей целостности. В нем рассматриваются два круга вопросов: основное внимание уделено, с одной стороны, исследуемой проблеме в историческом плане (специальной литературе о виде и времени), а с другой — описанию и анализу экспериментального исследования лингво-методических проблем обучения видо-временным формам в тюркоязычной школе.

Автором рассматриваются взгляды по вопросу вида и времени М. Смотрицкого, М. Ломоносова, Г. Павского, Н. Некрасова, А. Потебни, А. Шахматова, В. Богородицкого, А. Пешковского, В. Виноградова, Ю. Маслова, А. Бондарко, И. Мучника и др. У А. З. Шакировой дискуссии о виде и времени носят острый полемический характер — такими же являются они и в действительности, ведь спорные вопросы решались и решаются аспектологами нередко с диаметрально противоположных позиций. Она ссылается на Мучника указывающего «на шесть признаков действия, которые разными тео-

¹ А. В. Бондарко—Л. Л. Буланин. Русский глагол. Ленинград, 1967, стр. 43—44.

² Ю. С. Маслов. Вопросы глагольного вида в современном зарубежном языкознании. Сб. «Вопросы глагольного вида», М., ИЛ, 1962, стр. 7.

риями в тех или иных комбинациях были положены в основу видовых различий: 1. законченность и 2. длительность действия, 3. непротяженность (или недлительность) действия, 4. предельность действия, 5. определенность действия по отношению к существованию во времени, 6. результативность действия»³ (стр. 13—14).

В книге противопоставляются концепция В. В. Виноградова, ставшая традиционной и т. н. «новая» теория, разработанная Ю. С. Масловым, А. В. Бондарко в СССР и А. В. Исаченко за рубежом. По мнению Виноградова, как известно, «в понятии совершенного вида основным признаком является признак предела действия, достижения цели, признак ограничения или устранения представления о длительности действия»⁴. Определение совершенного вида в новой теории основано на признаке целостности действия: Шакирова отмечает правильно, что такое толкование общего значения вида «является новым этапом развития научного представления о виде и более точно определяет сущность общей семантики (грамматического значения) видовых форм глагола». (стр. 18.)

Автор книги придерживается этой «новой» теории, восходящей к высказываниям Эм. Черного и Л. Размусена. Не случайно, ведь в этом определении четко разграничено три основных компонента семантики категории вида: *общее значение, способы действия, частные видовые значения*.

Насчет видовой корреляции автор подчеркивает, что «для правильной постановки и решения этого вопроса необходимо строгое разграничение явлений словообразования и формообразования». (стр. 22.) Рассматривая противоположные взгляды лингвистов на эту тему, Шакирова не принимает ни одного из них, потому что «вопрос о префиксальном слово- и формообразовании русского глагола до сих пор остается дискуссионным». (стр. 28) Однако можно заметить, что ее мнение близко к утверждению А. Н. Тихонова: видовую пару образуют две таких глагольных формы, которые совпадают в своем лексическом значении и отличаются друг от друга только с точки зрения вида⁵.

Так как в аспектологических исследованиях важнейшее внимание уделяется вопросу о взаимоотношении вида и способов глагольного действия, этот вопрос также рассматривается Шакировой в историческом плане — от Ломоносова до ленинградской аспектологической школы. По Бондарко⁶ она выделяет в истории трактовки связи категории вида с другими категориями глагола два направления: 1. «особенное рассмотрение категорий времени и вида с преимущественным вниманием к виду; 2. раскрытие соотношения и взаимодействия вида и времени как самостоятельных, но связанных друг с другом категорий» (стр. 35). Сторонники второго направления (В. В. Виноградов, А. А. Шахматов, Ю. С. Маслов, И. П. Мучник, А. В. Исаченко, А. А. Спагис, О. П. Рассудова и др.) воспринимают сущность проблемы более разграниченно, ясно и доступно. Второе направление с методической точки зрения является более понятным для иностранцев и учащихся национальных школ изучающих русский язык. Шакирова рассматривает также взаимосвязь категорий глагольного вида и наклонения по работам В. В. Виноградова, И. П. Мучника, А. В. Исаченко, Д. Н. Шмелева, А. А. Спагис, и О. П. Рассудовой. Как известно, в повелительном наклонении кроме частновидовых значений проявляются и модальные значения. Экспрессивно-модальные значения императива значительно затрудняют

³ И. П. Мучник. О значениях видов русских глаголов. РЯШ, 1946, № 5—6, стр. 4.

⁴ В. В. Виноградов. Русский язык (Грамматическое учение о слове). Изд. 2-е. М., 1972, стр. 394.

⁵ А. Н. Тихонов. Изучение видов русского глагола в узбекской школе. Ташкент, «Уктувичи», 1970, стр. 15.

⁶ См.: А. В. Бондарко. Вид и время русского глагола. Изд. «Просвещение», М., 1971, стр. 43—48.

употребление вида в повелительном наклонении. Четко определяются автором главнейшие модальные значения вида в императиве.

В своей книге при способах образования видов глагола Шакирова придерживается традиционной классификации, изложенной в Академической грамматике русского языка. Она учитывает также работы В. В. Виноградова, Ю. С. Маслова, А. В. Бондарко, И. П. Мучника, А. Н. Тихонова и др.

Общий интерес представляет глава первая, в то время как главы вторая и третья призваны оказать помощь преподавателям русского языка в тюркоязычной школе. Автор, сопоставляя возможности русского и тюркских языков (татарского и башкирского) в выражении вида опирается на принцип контрастивного исследования и дает коллегам ценные советы в том, как можно помочь ученикам тюркоязычной школы усвоить правильное употребление видов русского глагола.

Редактор книги, профессор И. В. Баранников подчеркивает: «Теоретические выводы и практические рекомендации по совершенствованию обучения видовым и временным категориям русского языка в тюркоязычной школе сделаны на основе экспериментальных данных, полученных в ходе многолетнего опыта работы массовых школ Татарии и Башкирии. Поэтому книга окажет и научную, и практическую помощь всем, кто занимается проблемами преподавания русского языка не только в тюркоязычной школе». (стр. 4.) Прочитав этот замечательный труд можно разделить мнение Баранникова.

Й. БИХАРИ—А. ШАЛГА

INDEX

Л. Дэже: О взглядах и стиле автора закарпатской Няговской Постиллы середины XVI-го века	5
Б. Леваи: Контрастивный семантический анализ локативных конструкций	19
Э. Иглои: К вопросу о возникновении «Иного сказания»	27
Ч. Шебештен: Изображение процесса поэтического творчества в рамках видения (Видение — как жанр романтического вдохновения)	35
Э. Чирпак—Роздина: К истории текста «Египетских ночей» А. С. Пушкина	43
L. Lieber: Die Ursprünglichkeit der Darstellung des Krieges in Lev Tolstoj's Erzählungen von Sevastopol	55
S. Fasting: A. P. Chekhov's Story: "The Kiss" (An analysis)	65
L. Jagusztin: Types of Conflict in Contemporary Soviet Short Novels	73
И. Ч. Варга: Ласло Немет о Толстом	83
А. Вечеи: Композиция рассказов В. Шукшина	99
J. Veress: Die Wirkung des sowjetischen Stummfilmes auf die Filmkunst der Welt	115
I. D. Molnár: Die ungarische Romangestalt von Igor Newerly	127

Metodica—Didactica

Л. Хегедюш: Семантическая ёмкость венгерского глагола «tesz»	133
P. Uzonyi: Zur Problematik der Lautsymbolik vom sprachgeschichtlichen Aspekt aus	139
E. Borók: Die Verba des Sehens und Hörens	145
Á. Sütő: Analyse confrontative des proverbes hongrois et russes sur le thème de l'amitié	153

Critica et Bibliographia

Kontrastivna gramatika srpskohrvatskog i mađarskog jezika (Контрастивная грамматика сербохорватского и венгерского языков) (Б. Леваи)		165
J. Szczepaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia (L. Hopp)		167
А. З. Шакирова: Научные основы методики обучения категориям вида и времени русского глагола в тюркоязычной школе (Й. Бихари—А. Шагза)		168

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Дуже: О взглядах и стиле автора закарпатской Няговской Постиллы середины XVI-го века	5
Б. Леваи: Контрастивный семантический анализ локативных конструкций	19
Э. Иглои: К вопросу о возникновении «Иного сказания»	27
Ч. Шебештен: Изображение процесса поэтического творчества в рамках видения (Видение — как жанр романтического вдохновения)	35
Э. Чирпак—Роздина: К истории текста «Египетских ночей» А. С. Пушкина	43
Л. Либер: Своёобразие изображения войны в Севастопольских рассказах Л. Толстого	55
З. Фастинг: Рассказ А. П. Чехова «Поцелуй» (Анализ)	65
Л. Ягустин: Типы конфликтов в современной советской повести	73
И. Ч. Варга: Ласло Немет о Толстом	83
А. Вечеи: Композиция рассказов В. Шукшина	99
Й. Верешш: Влияние советского немого фильма на мировое киноискусство	115
И. Д. Молнар: Образ венгра в романе Игоря Неверли	127

Методика — Дидактика

Л. Хегедюш: Семантическая ёмкость венгерского глагола «tesz»	133
П. Узони: К проблематике звуковой символики с точки зрения истории языка	139
Э. Борок: Глаголы видения и слышания	145
А. Шютё: Сопоставительный анализ венгерских и русских пословиц о дружбе	153

Критика — библиография

Kontrastivna gramatika srpskohrvatskog i mađarskog jezika (Контрастивная грамматика сербохорватского и венгерского языков) (Б. Леваи)	165
J. Szczepaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia (L. Норр)	167
А. З. Шакирова: Научные основы методики обучения категориям вида и времени русского глагола в тюркоязычной школе (Й. Бихари—А. Шалга)	168

TABLE DES MATIÈRES

L. Dezső: A propos des idées et du style de l'auteur de la Postilla de Niagova, oeuvre carpatho-ukrainienne du XVI ^e siècle	5
B. Lévai: Analyse sémantique comparée des constructions circonstancielles de lieu	19
E. Iglói: Sur le problème de la genèse de « Un autre récit »	27
Cs. Sebestyén: Le processus de la création poétique et sa représentation sous forme de vision. (La vision comme genre de l'inspiration romantique)	35
E. Csirpák—Rozdina: Contribution à la genèse des Nuits égyptiennes de Pouchkine	43
L. Lieber: L'originalité de la représentation de la guerre dans les Contes de Sébastopol de Léon Tolstoï	55
S. Fasting: Une nouvelle de Tchekov: « Le baiser » (Analyse)	65
L. Jagusztin: Types de conflit dans le roman soviétique de nos jours	73
I. Cs. Varga: László Németh sur Tolstoï	83
A. Vécsey: La composition des nouvelles de V. Choukchine	99
J. Veress: L'influence du film muet soviétique sur l'art cinématographique du monde	115
I. D. Molnár: Un personnage hongrois de Igor Newerly	127

Méthodologie et Didactique

L. Hegedüs: Polysémie du verbe « tesz » en hongrois	133
P. Uzonyi: La problématique de symbolisme des sons du point de vue historique	139
E. Borók: Les verbes de la vue et de l'ouïe	145
Á. Sütő: Analyse confrontative des proverbes hongrois et russes sur le thème de l'amitié	153

Critique et comptes rendus

Kontrastivna gramatika srpskohrvatskog i mađarskog jezika (Контрастивная грамматика сербохорватского и венгерского языков) (Б. Леваи)	165
J. Szczepaniec: Drukarze Jego Królewskiej Mości w życiu literackim polskiego Oświecenia (L. Hopp)	167
A. З. Шакирова: Научные основы методики обучения категориям вида и времени русского глагола в тюркоязычной школе (Й. Бихари—А. Шалга)	168

Kossuth Lajos Tudományegyetem

Felelős kiadó: *dr. Kónya István*

Felelős szerkesztő: *Iglói Endre*

Technikai szerkesztő: *Lieber László*

A kézirat nyomdába érkezett 1978.

Megjelent: 1980.

Készült monószedéssel ives magasnyomással,
az MSZ. 5601—50 és az MSZ. 5602—55 szabvány szerint
Példányszám: 700. Terjedelem 14,7 A/5 iv
80.6149.66-14-3 Alföldi Nyomda, Debrecen

JÓZSEF BIHARI

professeur, titulaire de la Chaire de philologie russe de l'École supérieure « Ho Si Minh » (Hongrie, 3301 Eger)

EDIT BORÓK

étudiante de l'Université de L. Kossuth (Hongrie, 4010 Debrecen)

E. CSIRPÁK-ROZDINA

professeur à la Direction de l'enseignement des langues étrangères de l'Institut supérieur de la formation professionnelle des futurs fonctionnaires et chefs de gare des MAV

(Hongrie, 1074 Budapest, rue Hársfa 4.)

LÁSZLÓ DEZSŐ

professeur d'université
(v. Slavica XIII.)

SIGURD FASTING

titulaire de la Chaire de philologie russe à l'université

(Norvège, Bergen)

LIDIA HEGEDŰS

professeur adjoint (v. Slavica XI.)

LAJOS HOPP

(v. Slavica XV.)

ENDRE IGLÓI

(v. Slavica XIV.)

LÁSZLÓ JAGUSZTIN

(v. Slavica XV.)

BÉLA LÉVAI

(v. Slavica XV.)

LÁSZLÓ LIEBER

professeur adjoint (v. Slavica XIII.)

ISTVÁN D. MOLNÁR

(v. Slavica XV.)

ATTILA SALGA

professeur adjoint à la Chaire de langue russe de l'École supérieure « Ho Si Minh » (Hongrie, 3301 Eger)

ISTVÁN CS. VARGA

professeur adjoint à la Chaire de littérature russe à l'Université de L. Kossuth (Hongrie, 4010 Debrecen)

ANTAL VÉCSEY

maître de conférences à la Chaire de littérature russe de l'École supérieure « György Bessenyei » (Hongrie, 4401 Nyíregyháza)

JÓZSEF VERESS

maître de conférences (v. Slavica II.)