307.222
19
1973
2 XI.

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
E. BALECZKY, L. DOBOSSY, P. KIRÁLY,
L. KISS, I. SIPOS

REDIGIT
L. HADROVICS

TOMUS XIX FASCICULI 1—3

OPERA CONGRESSUI SEPTIMO VIRORUM DOCTORUM
PHILOLOGIAE ET LINGUISTICAE SLAVICAE DEDICATA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1973

STUD. SLAV. HUNG.

STUDIA SLAVICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI OSZTÁLYÁNAK KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY U. 21.

A *Studia Slavica* szláv és egyéb nyelveken közöl értekezéseket a szlavisztika tárgyköréből.

A *Studia Slavica* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg, több füzet alkot egy kb. 20—30 íves kötetet. Évente általában egy kötet jelenik meg.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Studia Slavica
1363 Budapest, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi levelezés.

Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla 215-11488), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest 62, P.O.B. 149 Bankszámla 218-10990) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

«*Studia Slavica*» публикуют трактаты из области славистики на славянских, французском, английском и немецком языках.

«*Studia Slavica*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том. Ежегодно выходит один том, объемом в 20—30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рускописи следует направлять по адресу:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации. Подписная цена — $ 24.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «*Kultúra*» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149 Текущий счет № 218-10990) или его заграничные представительства и уполномоченные.

307.223

2. példány

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

E. BALECZKY, L. DOBOSSY, P. KIRÁLY,
L. KISS, I. SIPOS

REDIGIT

L. HADROVICS

TOMUS XIX

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1973

STUDIA SLAVICA

1973. Tomus XIX. Fasciculi 1—4.

INDEX

Чирпак-Роздина, Э.: «Египетские ночи» А. С. Пушкина 373
Дэже, Л.: Вопросы общей и славянской синтаксической типологии 1
Домбровский, Й.: К вопросу о выражении актуальности в языке 17
Fried, I.: Die Frage des Überganges vom Klassizismus in die Romantik in der Dichtung von Mickiewicz, Mácha, Prešeren und Vörösmarty 27
Gáldi, L.: Défense et illustration de la phonétique stylistique 39
Gregor, F.: Bemerkungen über die slawischen Beziehungen der Pilznamen der ungarischen Volkssprache 47
Hadrovics, L.: Syntaktische Neuerungen in der Schriftsprache der ungarländischen Kroaten 59
Каман, Э.: Элемент сказки в современных повестях советских писателей 75
Кирай, Д.: К типологии романического мышления в русской литературе XIX века 89
Кирай, Н.: Опыт типологии польской драмы эпохи просвещения и романтизма ... 137
Király, P.: Die slawischen Mundarten in Ungarn und die ungarländischen Druckwerke in slawischen Sprachen 149
Киш, Л.: Кальки славянских слов в венгерской лексике 165
Кун, М.: М. А. Бакунин и венгерское национально-освободительное движение ... 177
Лили, П.: К вопросу о существительных с основой на *-й* 197
Месерич, И.: Жанрово-историческая сущность «Героя нашего времени» и романная традиция XVIII—XIX века 207
Mokuter, I.: O karakteru rusko-srpskih kulturnih, književnih i naučnih veza u 18. veku 217
Папп, Ф.: О некоторых общих чертах славянских заимствований в венгерском языке 225
Петер, М.: Разговорная речь как конструктивный элемент поэзии 235
Рев, М.: Своеобразие романтического мировосприятия в русской литературе конца XIX века 249
Шер, В.: Иван Франко и украинско-венгерские литературные связи 259
Sinkovics, I.: Aussage von dreiunddreißig Bauern über den kroatisch-slowenischen Aufstand des Jahres 1573 365
Sipos, I.: Współczesne formy słowiańsko-węgierskich kontaktów językowych 269
Sziklay, L.: La conception romantique de l'histoire dans les littératures slaves et non-slaves de l'Europe Centrale et Orientale 279
Силард, Л.: О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого 289
Сёке, Д.: Проблемы структуры романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» 315
Тетени, М.: Развитие и роль эпизода и детали в русской и венгерской литературах конца XVIII века 325
Х. Тот, И.: К вопросу изучения памятников русской редакции старославянского языка 337
Зельдхейи-Деак, Ж.: «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века 347

MISCELLANEA

Ковынина, К. Г.: О трехчленных конструкциях в современном русском языке 401
Nyomárkay, I.: Ein burgenländisch-kroatisches Evangelienbuch aus dem Jahre 1732 391
Турьян, М.: Тургенев и Эдгар По 407

CRITICA ET BIBLIOGRAPHIA

Бихари, Й.: А. Н. Тихонов, Изучение видов русского глагола в узбекской школе 427
Бойтар, Э.: Книги о восточноевропейском авангарде 443
Дзендзелівський, Й. О.: М. Штець, Літературна мова українців Закарпатта і Східної Словаччини (після 1918) 421
Hadrovics, L. S. Holzheid, Die Nominalkomposita in der Iliasübersetzung von N. I. Gnedič 420
Hadrovics, L.: R. Zett, Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen 419
Péter, Á.—M. Tétényi-Halász: Эпоха Просвещения 430
Силард, Л.: В. Я. Брюсов, Рассказы и повести 439
Вернке, Г.: Ж. Ж. Варбот, Древнерусское именное словообразование 417
Zöldhelyi-Deák, Zs.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы 435

CHRONICA

Балецкий, Э.—Г. Вернке: Славянское языкознание в Венгрии за 1972 г. 455

STUDIA SLAVICA

INDEX VOCABULORUM ET NOMINUM

Tomus XIX., 1973.

Abbreviationes:

bg = Bulgaricum
bh = Bohemicum
brs = Belorussicum
hg = Hungaricum
mc = Macedonicum
pl = Polonicum
rm = Rumenicum (Valachicum)
rss = Russicum
slc = Slovacicum
slv = Slovenicum
scr = Serbocroaticum
ucr = Ucranicum

ablakos hg 168
Achmatova A. 239, 241—245, 247, 380, 446
Adamček J. 365, 368
Advejev M. 361
Ajchenval'd Ju. 253
Ajtmatov Č. 75—83
Aksakov K. S. 19
Aksënov V. 403
Alecsandri V. 282
Aleksandrov P. 404
Aleksandrowicz T. 140
Aleksejev M. P. 348, 353, 362, 430, 435
Aleksejeva L. S. 456, 457
Andrejev L. 105, 135, 289, 349, 441
Annenkov P. V. 347, 348, 352
Annenskij I. 363
Anonymus [magister P.] 262
Antalovskij V. 426
Antonov S. 406
Antonovič M. A. 351
Aragon L. 454
Arany J. 262, 284, 332, 336
Arató E. 160, 163, 177
Arist P. 456
Arnold E. 183, 187
Arsenijević V. 151
Asbóth O. 165, 225, 263
asztalos hg 168
Atanacković Pl. 152
Auderskij V. A. 457
Auty R. 456
Averbach R. 195

Babajev E. 316, 321
Bachtin M. 102, 115, 119, 317, 355
Backvis Cl. 145
bádogos hg 168
Bahner W. 280
Baklanov G. Ja. 75
Bakunin M. A. 177—195
Balassa I. 188
Balázs J. 456
Baleczky E. 455—457
Bally Ch. 19
Balogh I. 455
Baloghy I. 151, 152, 155, 159, 163
Baluchatyj S. 256
Balzac H. 122, 213—215, 413
Banvill Th. de 413
Barac A. 154
bárányfelhő hg 173
Baratynskij Je. A. 380, 436
Bárczi G. 226
Baronius C. 223
Barsi J. 188
Bartholomaeides L. 54, 56
Bartnicka-Dąbrowska B. 56
Bartoš Fr. 54, 56
Bass I. I. 259
Batteux Ch. 33
Batjuškov F. D. 254
Batjuškov K. N. 436, 437
Baudelaire Ch. 409, 410
Baženov N. 403, 404
Bek A. 406
Belinskij V. G. 93, 214, 237, 255, 350, 351, 387
Belostenec J. 56
Belov V. 75, 84—87
Belyj A. 43, 238, 247, 289—294, 297, 305, 307—313, 441
Benda J. 187
Beniczky [Benický] P. 282
Benkő J. 53
Benkő L. 226
Benveniste E. 18
Benyovszki M. 327, 329, 330
Beöthy Zs. 260
Berkov P. N. 224, 332, 439, 441

Berkovskij N. Ja. 257, 373
Bernard du Grail Ch. 209
Bernardin Spljećanin 59, 60, 74
Bernolák A. 54, 159, 160
Berzsenyi D. 31
Bese L. 3
Bessenyei Gy. 325
Bestužev—Marlinskij A. A. 208, 436
Bihari J. 430, 456
Bilec'kyj O. [Beleckij A.] 259
Bilodid [Beloded] I. K. 426
Birčak V. 423, 426
Bitjugova I. A. 351, 362
Bjalyj G. A. 250, 253, 358, 359
Blagoj D. D. 212
Blok A. 236, 239, 241, 247, 255, 291, 305, 440, 442
Bodnár Gy. 264
Bogdanovič I. F. 92, 436
Bogović L. 156
Bogusławski W. 143
Bojko M. 319
Bojtár E. 454
Boksay E. 56, 425
Bolla K. 455, 456
Bondarev Ju. 404, 405
Bondarenko A. V. 427, 429
Bondi S. 373, 388
Bonkáló S. 266
borsó hg 172
bosančica scr 154
Botkin V. P. 352
Bourget P. 407
Bouterwek Fr. 33
Brandt E. 457
Branković Đ. 223, 224
Braščajko [Brascsajkó] M. 56, 425
Bray R. G. A. de. 199
Breton A. 450
Brjusov V. Ja. 289, 349, 364, 386, 439—443
Brjusova I. 441, 447
Bryll E. 139
Brzękowski J. 447, 450
Budziszewska W. 55, 56
Budzyk K. 447
Buffa F. 56
Bulachovskij L. A. 201, 405, 406
Bulanin L. L. 429
Bulgakov M. 349, 454
Bulygina-Šmeleva T. V. 13
Burrow T. 198
Busch U. 315, 316, 321
Byčkov A. F. 338
Bykov V. V. 75
Byron G. N. G. 33, 208, 375, 376, 437
Bystroń J. S. 49

Čakovskij A. 402
Calderón de la Barca P. 146
Cambiaire C. P. 410, 412, 413
Caudwell C. 320
Čechov A. P. 105, 133—135, 250, 252, 255—257, 349, 360
Čejchan V. 177, 181, 192
Čelakovský Fr. 282
Černyševskij N. G. 253, 434
Cervantes S. M. 251
červeňak slc 50
Chalimončuk A. 261
Chateaubriand Fr. R. 208, 209, 283
Chmel'nickaja T. Ju. 238
Chodasevič Vl. 440
Chopin F. 34, 40
Chvatík Kv. 443—445
Čičerin A. V. 390
Clusius C. 50, 56
Cohen J. 236
Constant B. 209, 380
Čop M. 33—36
Corneille P. 141
Coseriu E. 19
Chrycyk K. 457
Csapody V. 56
Cserey A. 53, 56
cservenyak(gomba) hg 49
Csirpák-Rozdina E. 373
Csopey L. 426
Csuka Z. 150, 152
Čukovskij K. 243
Čulkov M. 327—332, 335
Cyrill [Konstantinus] 283
Čyževs'kyj [Tschižewskij] D. 311, 315, 364, 447
Czakó E. 151
Czambel S. 161
Czartoryski A. K. 142
Czuczor G. 56

Daneš Fr. 45, 405, 456
Danilevskij R. Ju. 434, 435
Danilov I. 406
dara hg 173, 174
Dedinszky Gy. 161
Dedjuchina L. N. 457
Delaney J. 353, 407, 414
Delvig A. A. 436
Deržavin G. R. 222, 236, 332—335, 436
Deržavin K. N. 331
Dezső [Deže] L. 1, 3, 4, 9, 13, 15, 16, 455, 456
Dickens Ch. 122
Diószegi S. 53
Dmitrijev I. I. 92
Dobin Je. 239, 241
Dobroljubov N. A. 111
Dobrovský J. 281
Doležel L. 237
Dombrovszky J. 17, 23
Dostojevskij F. M. 105, 106, 108—117, 119—124, 134, 215, 256, 267, 349, 350, 356, 358, 361, 362, 390, 409, 413
Drabkina Je. 75
Dragomanov M. 184
Draskovich Gy. 365
drótos hg 168
Družinin A. V. 352

Dubikov A. N. 352
Duchamp M. 450
Duchesne E. 209
Duchnovyč A. 163
Durnovo N. N. 338, 342, 343
Duvernois A. L. 417
Dzendzelivs'kyj J. O. 427

Ecsedi I. 48, 56
Effenberger Vr. 449—452
Egri P. 359
Eichenbaum B. M. 209, 210, 241, 243, 291, 316, 355, 363
Eichler E. 55, 56
Ekkert R. 198
élet hg 172
Engels Fr. 179, 180, 195
Eötvös J. 262
Erdélyi J. 282
ezredes hg 170

Falendyš L. T. 260
fazekas hg 168
Fehér 49
fejedelem hg 169
Fekete E. 16
Fekete S. 76, 82
fél hg 169
Ferenčik M. 159
Ferenczy Gy. 455, 456
fésű hg 172
feszület hg 166
Fet A. A. 364
Feuerbach L. 96
Fielding H. 327
Fišer V. M. 352, 355
Flaubert G. 410, 413
Fogarasi J. 56
Földy J. 188
főmeredek hg 175
Fónagy I. 40, 235
Fonvizin D. I. 433
forrás hg 167
Fotul E. 426
főzelék hg 171
Francev V. A. 426
Franko I. 259—268
Frenzel K. 407
Freud S. 320, 321
Frič J. V. 183, 186
Fried I. 27, 30
Frolkina A. V. 457

Gabbe P. A. 437
Gabel' M. 353, 358
Gaj Lj. 281
Gáldi L. 39, 43
Galperin R. 45
Gardner Miller L. 410
Garibján D. A. 373
Garšin V. M. 249, 250, 252, 255
Gáspár J. 159
Gebauer J. 52, 56
Gerovskij G. 426
Gibet Je. 256
Ginzburg L. Ja. 373
Giršman M. 296
Glanvill J. 415
Glinka M. I. 43
Gnedič N. I. 420
Goethe J. W. 30, 208, 215, 439,
Gogol' N. V. 105—109, 112, 125, 290, 297 331, 336, 349, 350, 354, 362, 387
Golański F. N. 142, 144
Goldoni C. 434
Golovanova T. P. 354
Golovin B. N. 237
Gombocz E. 51, 56
Goncourt E. de 410—413
Goncourt J. de 410—412
Göncy P. 159
Gorbov D. 312
Gor'kij M. 43, 105, 135, 254, 255, 257, 267, 289, 439
Gorochova R. M. 434
Görög I. 267
Gortan-Premk D. 14, 15
Grabár E. 262, 263
Granin D. 404
Granstrem Je. E. 338, 340, 346
Gražis P. 362
Gregor F. 47, 271, 456
Gregorić I. [Gregoritch E.] 367, 370, 371
Gribojedov A. S. 212
Griga M. 426
Grigássy É. 268
Grimm J. et W. 283
Grinberg I. 76
Grinkova N. 346
Gromov L. 256
Grossman L. 213
Gubec M. 366, 368
Guber N. I. 438
Gukovskij G. R. 433
Gulya J. 3
Gulyás J. 266
Gumilev N. 443
Gunda B. 47, 56
Gundulić I. 284
Gušetić M. 367, 370, 371
Gutorov I. V. 386
Gvadányi J. 327—336
gyertyaszentelő hg 166

Haán L. 159
Habovštiak A. 162
Habovštiaková K. 456
Hadrovics L. 59, 154—156, 420, 455, 456
Hadžić J. 152, 153
Hajnády Z. 455
Halas Fr. 451
halvány hg 167
hamv hg 172, 173
Hanka V. 283
Häntzschel-Schlotke H. 302
Harajda I. 421

Harmath M. 321
hárslevelű hg 173
Haško A. J. 161
Hausenblas K. 237
havas hg 167
Havlíček Zb. 449
Hegel G. F. 33, 131, 179, 235, 236
hegy, hegymeg hg 167
Heine H. 208, 410
Heinrich G. 263
Hercen A. I. 93, 179, 180, 184, 189, 190, 192—194, 251, 252, 351
Herder J. G. 282, 283
herecs, herencs hg 50, 51
Herman A. 263
himlő hg 172
Hjelmslev L. 17
Hodža M. 281
Hoffmann E. Th. A. 348, 355, 409, 410
Holan Vl. 451, 454
Holapp P. 456
Hollander J. 43
Holovac'kyj Ja. 263
Hollý J. 159, 283, 284
Holzheid S. 420
Homeros 420
Honti R. 267
Horatius 30, 35, 141, 282
Horbačevs'kyj A. 259
hörcsöggomba hg 51
Horec'kyj P. J. 426
Horváth K. 27, 30, 33
hrč, hrčak scr 51
Hrinčenko B. D. 425
Hugo V. 89
Hume D. 441
Hurban J. M. 281
húshagyó hg 166
húsvét hg 166
Hutterer Cl. J. [M.] 456
hűvös hg 169
Hviezdoslav [Országh] P. 283
Hynek K. 449

Ignjatović J. 285
Il'f I. 406
Il'jenkov E. V. 99
ingovány hg 167
Isačenko A. V. 52, 56
Isakovskij M. V. 446
Istler J. 449
Istvánffi Gy. 50, 51, 53, 54, 56
Istvánffy Gy. 56
Istvánffy M. [Isthvanfi N.] 365, 366, 368
Ivanov Vjač. 289
Ivanov Vs. 312
Ivanov-Razumnik R. 308
Ivantyšynova T. 181
Ivić M. 12, 15, 16
Ivić P. 157
Izmajlov N. V. 348, 349, 353—355

Jagić V. 199, 201, 204
Jakobson R. O. 456
Jancsovics I. [Jančivič Št.] 56, 161
Janković T. 221
Jazykov N. M. 436
Jedlins'ka U. Ja. 426
Jefimov A. I. 39, 46
Jesenin S. A. 446, 452
Jevreinov B. A. 181, 188
Jevtušenko Je. 246, 247
Jirásek A. 284
Jókai M. 259—261, 285
Josifović St. 222
Josselson H. H. 231
Jovanović V. 218
József A. 454
Juga V. 150
Jungmann J. 37, 281
Jur'jev 406
Jurkowski M. 141

Kadavý J. 159
Kálal M. 52—54, 56
Kaleta R. 142
Kalista Zd. 32
Kalmár Z. 49, 56
Kámán E. 75, 456
Kanizij P. 155
Kanižlić [Kanislich] A. 155
Kantemir A. D. 221, 431
kapás hg 172
Karadžić V. St. 35, 152, 219, 281, 282
Karamzin N. M. 92, 93, 332, 431, 433—435, 437
Karcevskij S. 20
Kardos L. 50, 56
Karig S. 268
Karlinsky S. 293
Kármán J. 151
Kassai J. 52
Kassák L. 448, 454
Katajev V. 75, 403
Katančić [Katanchich] P. M. 155
Katkov M. 189
Katona I. [St.] 366
Kazinczy F. 37, 281
kép hg 172
Képes G. 268
Kertbeny K. M. 193
Király Gy. 89, 99, 110
Király (Gy.-né) N. 137
Király P. 149, 158, 161—163, 271, 455
Kisel'ov O. I. 259
Kiss L. 47, 165, 455, 456
Klaniczay T. 260
Klein S. 282
Kluge Fr. 55, 56
Kniezsa I. 57, 225, 269, 270
Kobyljans'ka O. 263
Kochanowski J. 141
Kočin G. E. 417
Kocjubins'kyj M. 263
Kolesov V. V. 457

Kollár J. 159—161, 282, 284
Koller J. 155
Koltai S. 267
Kombol M. 154—156
Konarski St. 140
Kondakov N. I. 17
Kont K. 13, 16
Kopitar B. 35
Korolenko V. G. 252—257
Kosaras I. 455, 456
Kossuth L. 182, 185, 187, 189, 191
Kostić M. 223
Kovačević G. 151
Kovács E. 158, 162, 177, 193
Kovalevs'ka-Koroliva N. 425
Kovynina N. G. 407, 457
Kozačyns'kyj E. 218, 219, 221
kozák slc 52
kozák(gomba) hg 52
kozar slc 52
kozár(gomba), kozárka(gomba) hg 52
Kožina M. 39
Kozlov I. I. 438, 439
Kozocsa S. 265
Kragel E. M. 61, 67, 74, 156
Krajnjanica V. I. 426
Králik O. 32
Krasicki I. 143
Krasiński Z. 139
Kraszewski J. I. 147, 285
Krčelić A. B. 370
Krejčí K. 27, 28
Křížková H. 16
Kropotkin P. 195
krupa scr, rss 174
Krzyżanowski L. 187
Kubalov B. G. 189
Kuliš P. 265
Kun M. 177
Kuprejanova Je. 316
Kurcbek O. 219
Kurek J. 447
Kurelac F. 74
Kurljandskaja G. 362
Kuryłowicz J. 236
Kušík M. 57
Kyzak I. 424

lakatos hg 168
La Motte-Fouqué 208
Landmann M. 305
Latoryčans'kyj V. 426
Lavrov P. A. 343
Lavrov P. L. 252
Lebedev-Kumač V. I. 403
Lemke M. K. 192, 193
Lemonnier L. 412
Lengyel T. 184
Lenin V. I. 235, 361
Lenucoff E. 194
Leonov L. 312, 313
Leont'jev A. A. 39
Lermontov M. Ju. 40, 42, 43, 107, 109, 207—214, 349, 350, 354, 405
Lerner D. 353
Lesage A. R. 215, 327
Leška Št. 160
Leskien A. 197
Lesniewski A. 185, 187
Lessing G. E. 434
Levin Ju. D. 430, 431, 438
Ležnev A. 312
Lichtenberg G. 450
Lieli P. 197
Liewehr 55
Linde S. B. 52, 56
Lisovyj P. M. 426
Listhius Gy. 366
Liszt F. 286
Ljucenko J. P. 437
Locke J. 441
Lomonosov M. V. 221, 222, 297, 431, 432
Longinov M. K. 347
Loos J. 54, 56
Lopušinskij Je. 411, 412, 415
Lotman Ju. M. 235, 236, 305, 318, 432, 433
Lukács Gy. [G.] 102, 444, 445
Lukin Ju. 77, 83
Lunačarkij A. 289
Lutskay M. 163
L'vov N. A. 436
L'vov-Rogačevskij 312
Lyczei J. 54, 56
Lyzanec' P. M. 456

Mácha K. H. 27, 29, 32—35, 37, 284
Machek V. 51—56
mačkin med scr, sln 173
Macpherson 282
macskaméz hg 173
Magyary-Kossa Gy. 50, 57
Maior 282
Majakovskij V. V. 235, 239, 246, 247, 349, 403, 446, 451, 452, 454, 456
Majewski E. 50, 52, 56
Majkov V. N. 111, 364
Majtánová M. 54
Majtinskaja K. Je. 9, 16
Makara Gy. 56
Maksimov D. 441
Mallarmé St. 410
Mallet P. H. 436
Malyškin A. 312
Mandel'štam O. 308, 443, 446
Mann Th. 318
Mann Ju. 349
Manujlov V. A. 208, 209
Marčenko A. 86
Maretić T. 60
Markov V. 445
Markuš M. 47, 48
Markuš O. 426
Marlinskij [Bestužev] A. 208, 436
Marsina R. 57

mártás hg 171
Martynov L. 446
Marx K. 96, 179, 180, 195
Marzell 52
Maslov Ju. S. 427, 429
Matejko J. 286
Mathauser Zd. 445, 446, 450
Matl J. 30
Matthey H. 409, 413
Mátyus I. 48, 53, 55, 56
Maupassant G. de 410
Mazuranić I. 284
Medek M. 449
Medkova E. 449
Meillet A. 197, 199, 205
Melich J. 157, 165, 225, 269, 456
Mérei Gy. 191
Merežkovskij D. S. 352, 363, 442
Merkulova V. A. 49, 52, 56
Měšťan A. 32
Meszerics I. 207
Methodius 283
Meženkov V. 83
Michajlova Je. 209, 214
Michajlovskij N. K. 351
Michna z Otradovic A. 32
Mickiewicz A. 27, 29—31, 33, 34, 37, 139, 143, 146, 147, 281, 286
Mikeš M. 4, 16
Miklosich Fr. 269, 428
Mikszáth K. 261
Miljukov A. P. 352
Miłosz Cz. 454
Mitrák S. [A. A.] 426
Mitzka W. 56
Mokuter I. 217
Molnár J. 56
Moór E. 47, 56
Moore Th. 30
Morava H. 302
Moravcsik E. A. 10, 16
Moskalenko A. A. 426
Mouton E. 413
Mukařovský J. 284, 444
Müller 49
Muratov A. B. 348
Musset A. de 209
Myl'nikov A. S. 346

Nagibin Ju. 404, 406
nagyhét hg 166
Nekrasov N. A. 236, 243
Nelidova L. F. 414
Nenadović P. 150, 218
Nestorović U. 152
Nettlau M. 177, 194
Nezval V. 454
Niemcewicz J. U. 140, 144
Nifontov A. S. 183
Nikitevič V. M. 429
Nikolajewsky B. 187
Nikolić I. 152
Nitzsche Fr. 289—308, 310, 311, 313
Norwid C. K. 102, 141, 143, 146, 147
nosečna sln 174, 175
Novaković D. 219
Novikov N. I. 431
Nusinov I. M. 373
Nyomárkay I. 401

Obradović D. 151, 152, 218, 220, 222, 223, 281
Odojevskij V. F. 349, 350, 354—358, 362, 380, 413
Ogarev N. P. 351
olvasó hg 166
omáčka bh, slc 171
omácska hg 171
Oravecz I. 160, 161
Orbini M. 220, 223, 224
Orfelin Z. 218, 222—224
Orlov A. 353
Orlov Vl. 240
örökkön-örökké hg 166
Ostrovskij A. N. 441
Ovsjaniko-Kulikovskij D. N. 254, 403

Paisij Chilendarski 224
Palacký F. 182, 184, 187, 284
palánka(gomba) hg 53
Palkovič J. 160
Páll E. 456
Pan'kevyč I. 423, 425
Pankin V. 76
Papp F. 225, 226
part hg 167
Pasternak B. L. 446, 452
Pauliny E. 55, 57, 159
Paustovskij K. G. 43, 401, 404
Pável Á. 157
Pavlić [Paulich] B. 155
Pawlowiczowa J. 144, 145
Pázmány P. 158
Peiper T. 447
pepeljak scr 172, 173
Percov P. P. 363
Percovskij V. 86
Perényi J. 456
Pereverzev V. 312.
Perilov P. F. 355
Permitin Je. 403
Péter Á. 434
Péter M. 235, 237, 245, 455
Petőfi S. 182, 332, 336
Petrov Je. P. 406
Petrović G. 151, 152
Petrović V. 224
Petrovskij M. 354
Peukert H. 149, 150
Pfitzner J. 178, 187
Pfuhl Ch. T. 50, 57
Pietraszko St. 140
Piksanov N. K. 353, 408
Pil'njak B. 312
Pipaš V. 422
Pirumova N. 177, 185
Pisarev D. I. 351

Piščević S. 220
plánka slc 53, 54
Pleteršnik M. 57
Pljušč P. P. 426
Poe E. A. 407—415, 440
poglavnik scr, sln 169
Pogorelov V. 339
Pogorel'skij A. 349
Pokorny J. 198
Pokusajev Je. 354
Poljak L. 408
Polonskij L. 357, 364
Polonskij V. 177, 184
Popadyč M. 422
Popel' I. 425
Popović J. St. 151
Posner O. 194
Pospelov G. N. 102
Postupal'skij I. 447
Pražák R. 37
Prešeren Fr. 27, 29, 32—37
Priszter Sz. 56
Prokopovič F. [Th.] 218, 220—223
Prokopovič N. N. 402
Proskurin P. 406
Przyboś J. 447, 454
Przybyszewski St, 440
Pul'chritudova Je. 210
Pulszky F. 193, 194
Pumpjanskij L. V. 351, 354, 408
Puškin A. S. 43, 89, 91, 93, 105—110, 112, 113, 208—211, 215, 236, 306, 335, 349, 350, 352, 373—390, 437, 438

Quinn P. F. 412

Racine J. 141
Račinskij S. 316
Rački Fr. 365, 367, 370, 371
Radičević Br. 152
Radiščev A. N. 325, 433
Radó Gy. 262, 265, 268
Radvánszky B. 50, 57
Rajić J. 152, 218, 219, 222—224
Rákosi V. 261
Rank J. 57
Rapaics R. 47, 57
Rappich Ch. 353
řeholník bh 166, 167
rétes hg 171
Rév M. 249
Rešetar M. 59, 74
Révay Gy. [Ju.] 56, 425, 426
rezsderelye hg 161
Ristić Sv. 450
Rivière H. 413
rizike(gomba) hg 54, 55
rizsike hg 54, 55
Rodzevič S. M. 209, 353, 408
roh slc 175
rókagomba hg 173
Rossel's Vl. 292
Rousseau J. J. 208, 432, 433
roznik scr 175
Rozov N. N. 346
Rubakin A. 404
Rubinštein S. L. 118
Rudnev V. 360
Rudnyc'kyj I. 264
Rumpler N. 455
Rybnikova M. A. 355
rýdzik slc 54
Rylejev K. F. 437
Rzewuski W. 140, 141, 143

Sabina K. 183, 187
Sabov E. I. 426
Šafařík P. J. 159, 160
sáfrányos hg 168
Šaginjan M. 308, 311
Saltykov-Ščedrin M. Je. 249, 255, 256, 347, 349, 351
Samojlov D. 247
Sándor L. 265, 267
Šarapkin D. M. 436
Šaškevyč M. 163, 263
Šatalov S. Je. 351, 355, 356, 358, 361, 362
satnik scr 170
Ščerba L. 296
Ščerbucha P. 425
Scher (T.-né) V. 259
Schiller Fr. 30, 435
Schlözer A. L. 282
Schöpflin A. 260
Schröder Fr. L. 143
Ščipačov St. 446
Sedlak O. 424
Šengeli G. 44
Šenoa A. 285
Šestov L. 289
Ševčenko T. 263, 266, 268
Ševyrev S. P. 214
Shakespeare W. 141—143, 146, 147, 376, 434, 438
Sidjakov L. S. 373
Sienkiewicz H. 147
Simonović D. 51, 53, 57
Sincai 282
Sinko G. 143—145
Sinkovics I. 365
Sipos I. 269, 271, 455
Sirotinina O. B. 237
Skerlić J. 223
Skladaná J. 456
Šklovskij V. 312
Skok P. 57
Sládkovič A. 159, 284
Sławiński J. 447—449
Sławski Fr. 52, 57
Slodnjak A. 32, 35
Słoński St. 22
Słowacki J. 139, 145—147, 281
Slušný I. 159
Smotlacha Fr. 55, 57
Smotrickij M. 220
Sokolov A. N. 250

Sokolova G. V. 457
Sollertinskij Je. Je. 144
Sologub F. 293
Šolochov M. 75
Solouchin Vl. 76, 77, 401, 403
Somov O. 349, 436
Šošterić J. 156
Sőtér I. 30, 260
Sreznevskij I. I. 337, 338, 417
Sreznevskij V. I. 338, 339, 341
Staël G. de 437
Stamatović P. 220
Stankevič A. 216
Starikov D. 76
Štec' M. 421—427
Štefan A. 423
Steklov Ju. M. 177, 178, 186
Stendhal Fr. 122
Šternberg Ja. I. 262
Stojković A. 221
Strateman 223
Stratimirović St. 152
Streibig J. A. 391
Striedter J. 32
Struve G. 293
Štúr L. 159, 160, 181, 183—185, 281, 284, 285
Suara R. 455, 456
Sumarokov A. P. 221, 327, 431—433
Surdánszki St. K. 157
Suvorov M. 150, 218, 219
švec bh, rss, slc 168
Švedova N. Ju. 401, 402
sypanice slc 172

szabó hg 168
Szabolcsi M. 260, 446, 452—454
szarufa hg 175
Szarvass J. 159
Szász K. 286
Szászky J. 224
Szauder J. 28, 29, 260, 279
százados hg 170, 171
Székely B. 286
szerzetes hg 165—167
Sziklay L. 30, 34, 279
Szilárd (M.-né) L. 289, 293, 443
szökevény hg 170
Szőllősi B. 283
Szinnyei J. 155, 156, 163
Szőke Gy. 315
szoros hg 167
Sztripszky H. 266, 422, 423

Tager Je. B. 254
Takács Gy. 455
Takács S. 48
Tarasjuk O. N. 457
tartomány hg 169
Teige K. 444, 448
Tekelija [Tököly-Popovics] S. 150, 220
Tekučev L. V. 163
Telegdi M. [N.] 158
Teleki L. 184, 187
Temlin F. 157
Tétényi (P.-né) [Halász] M. 325, 434
Tichonov A. N. 427—430
Tieck L. 348
Tieghem Ph. van 141
Tikal V. 449
tisztabúza hg 173
tisztás hg 167
Titov N. S. 349
tizedes hg 170
tizenegy hg 175
tizenkilenc hg 175
Tjutčev F. I. 183, 364
Toldy F. 262
Tolstoj L. N. 105, 112—114, 122, 124, 256, 315—323, 358, 359, 361, 363, 390, 413
Tomaševskij B. V. 209, 210, 213, 298, 306, 307, 373, 374
H. Tóth I. 337, 455
Tranoscius [Třanovský] J. 158
Trediakovskij V. K. 431
Trencsényi-Waldapfel I. 267
Trifonov N. A. 45
Trlajić G. 221
tudós hg 175
Turgenev I. S. 249, 255, 347—364, 390, 404, 405, 407—415
Turgenev N. 437
Tvardovskij A. T. 241, 245, 247, 446
Twardowski S. 141
Tynjanov Ju. 295, 298, 311, 312, 441, 442

Újváry Z. 49, 52
Ukrainka L. 263
Úrhegyi E. 159
Urosevics D. 150, 153
Uspenskij Gl. 250
ütközet hg 170

Václavek B. 443
Vahylevyč I. N. 263
Vaillant A. 25, 197—199
Vajkai A. 48, 57
Valentić [Valentich] L. 74, 156 391
Vanslov V. V. 251
Váradi-Šternberg J. 262
Varbot Ž. Ž. 417, 418
varga hg 168, 169
varsat rm 172
Vasko I. 423
Vasmer M. 417
Verlaine P. 41, 44
Vernads'kyj K. 259
Vértes E. 227
Veselovskij A. N. 295, 311
Veselyj A. 312
veštak scr 175
Veszelszki A. 48, 53, 57
vesztőhely hg 169
Vezilić A. 220
Vidaković M. 151
Vido J. 52, 54, 57

Villiers de l'Isle-Adam Ph. A. 410, 413
Vinogradov V. V. 208, 214, 241, 242, 358
Vinokur G. O. 235
Vinokurov Je. 244, 247
Virág B. 31
virágvasárnap hg 166
viselős hg 174, 175
Vitens S. 300, 302, 306
Vitković M. 151
vízkereszt hg 166
vízmosás hg 167
Vjazemskij B. K. 380
Vjazemskij F. A. 437
Vladislavić S. L. 220, 223
Vogüé E. M. 252
Voltaire 141, 325, 431—433
Voroncov M. L. 432
Voronin S. 404
Voronov S. 405
Voronskij A. 312
Vörösmarty M. 27, 29—31, 33—37, 284
Vovčok M. 263, 265
Voznesenskij A. 446
vrch slc 167
Vujić I. 151
Vygotskij L. 320, 321

Waldapfel E. 187
Ważyk A. 447, 450
Wéber A. 28, 251
Weber R. 187
Wehrli M. 320
Weöres S. 268
Wernke G. 418, 457
Witkowski M. 143
Wolfe Ch. 437
Wundt W. 298
Wybicki J. 140, 142
Wyspiański St. 139

Zabolockij N. A. 446
Zaborov P. R. 431, 432, 437
Žáček V. 177, 181, 192
Zachariadis G. 152
Zagoskin M. N. 349
zakonnik pl 166
Załuski J. A. 140, 143
Zalygin S. 75
Zamjatin Je. 308
Zapadov V. A. 332
Žatkovyč Ju. 265
Ždanov V. 319
Zelić G. 220
Zellinger A. 155
Zempléni Á. 265, 266, 268
Zemskaja Je. A. 237
Zett R. 419
Žirmunskij V. 292, 297, 298, 307, 312, 313
znachar' rss 175
Zola E. 410, 413
zöldcsütörtök hg 166
Zöldhelyi(-Deák) Zs. 347, 439, 440
Zorić S. 220
Zotov Vl. 352
Zsatkovics K. 263—265
Žukovskij V. A. 92, 93, 208, 236, 297, 348, 354, 436, 438, 439
Žuravs'ka I. E. 263

Вопросы общей и славянской синтаксической типологии

Л. ДЭЖЕ

1. Некоторые теоретические проблемы

В наши задачи не входит детальное рассмотрение общей проблематики типологии, но мы должны коснуться следующих трех вопросов: 1) место типологии среди дисциплин общей лингвистики и ее отношении к изучению конкретных языков, 2) отношение общетипологического сравнения к другим видам сопоставления, 3) применение типологии в преподавании иностранных языков. Мы ограничимся отдельными замечаниями по этим вопросам.

1.1. Типология второй половины XX в. отличается от типологии XIX в. тем, что она не является только эмпирической отраслью науки, которая изучает отдельные морфологические типы и регистрирует определенные синтаксические явления. Кроме учения о типах ее предметом является и изучение языковых универсалий, анализ связей универсальных и типологических правил, общих закономерностей структуры языка. Таким образом, типология входит в тот компонент теории языка, который занимается субстантивным аспектом языка и тем дополняет анализ формального аспекта, при котором главным образом (но не исключительно) рассматриваются формальные вопросы. Разумеется, формальный аспект тоже должен интересовать типологию, ведь без этого немыслимо точное формулирование правил, адекватное описание языковой структуры. Следует отметить, что есть и другие понимания места и задач типологии. Возможны два крайних мнения: по первому, лишь формальный аспект признается теоретическим, а типология считается эмпирической отраслью науки; по мнению других, формальному аспекту не придается никакого значения, и типология, как важнейшая часть субстантивного изучения языка, отождествляется с теорией языка.

Типология, как учение об универсалиях и типах, использует результаты изучения отдельных языков; взамен она предоставляет ему знание универсальных и типологических закономерностей, которые реализуются в отдельных языках. В процессе обобщения типология абстрагируется от индивидуального, характерного для отдельного языка, поэтому и применение результатов типологии возможно лишь тогда, когда ее абстрактные принципы и правила конкретизируются в соответствии с данным языком. Так, например, типологи определили типы порядка слов: в одном из типов основ-

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

ным порядком слов предложений с глагольным сказуемым и дополнением является ПГД, в другом — ПДГ. Но в венгерском (и в других языках) оба типа имеют место в зависимости от структуры предложения. Другой пример. Типологией установлено, что во всех языках имеются местоимения, при помощи которых выражается идентификация номинальной фразы (напр. *этот дом*), известно также и то, что во многих языках имеются и артикли, которые используются для выражения слабой степени идентификации. И венгерский, и английский имеют определенный и неопределенный артикль, но правила их употребления не тождественны, как об этом свидетельствуют частые ошибки венгров в употреблении английских артиклей при изучении английского языка. Еще один пример. Сербохорватский и русский языки не имеют артикля; все же наблюдаются значительные расхождения в области идентификации, главным образом, из-за специального употребления сх. *један*.

1.2. В учебниках по общему языкознанию принято сопоставлять типологическое сравнение с исторической компаративистикой, отмечая, что во втором случае сравниваются родственные языки, а в первом сопоставляются данные языков несмотря на их родство. По нашему мнению это правильно, но все же обязательно нуждается в уточнении. Как раз из-за родства языков большое внимание при историческом сравнении обращается на этимологическую общность элементов, которая соединяется с анализом соответствующих структур. При этом удельный вес этих двух компонентов может быть различным: 1) в центре внимания может стоять этимологическое изучение элементов, а сравнение тех структур, в которых эти этимологически проанализированные элементы выступают, может остаться на заднем плане, 2) главное внимание может быть обращено на анализ структур, который лишь дополняется этимологическим изучением элементов, притом недоминантный аспект может осуществляться в разной степени. Синхронная общая типология интересуется прежде всего анализом структур и их функций, диахронная типология может уделить внимание и историческому изменению роли элементов в рамках структуры, но в типологии структура и ее функция стоит в центре внимания.

Однако сегодня общетипологические и исторические сравнения дополняются синхронным типологическим сравнением родственных языков, которое обращает главное внимание на изучение структур, и — мало или вовсе не интересуется этимологической общностью элементов. Такое сравнение весьма развито в славянском языкознании, его результаты хорошо известны, и нет необходимости представлять их читателю. Общая типология весьма успешно может пользоваться такими данными, потому что с ними она приобретает закономерности, обобщенные до известной степени; с другой стороны, результаты общей типологии могут применяться именно в таких исследованиях. С типологической точки зрения родственные языки не обяза-

тельно гомогенны: в отдельных структурах могут быть представлены разные типы в разных языках: например, русская система падежей типологически отличается от болгарской, а для выражения определенности служат также средства другого типа: в русском имеются только местоимения, а в болгарском употребляется и артикль. Возможно, что разные подтипы того же типа представлены в группе родственных языков, например, относительно выражения определенности русский и сербохорватский принадлежат к разным подтипам одного и того же типа, но оба они отличаются от болгарского, относящегося к другому типу. Кроме того, индивидуальные правила тоже разделяют языки, они регистрируются типологически обоснованной сравнительной грамматикой родственных языков, но они иррелевантны для типологии. При анализе славянских языков следует иметь в виду еще один своеобразный вид сравнения — ареальную типологию, и учесть наличие признаков балканского ареала в южнославянских языках. При ареальном сравнении сопоставляются родственные и неродственные языки с точки зрения сходства структур, исследуются общие черты, характерные для языков ареала. Такое сравнение без учета данных общей типологии целой структуры может быть обманчивым: например, если общие типологические правила считаются ареальными, хотя их наличие в данных языках еще не является доказательством ареальной связи, общности (ср. Bese—Dezső—Gulya). Сказанное не касается балканизмов, они достаточно специфичны, и большинство их действительно объединяет балканские языки.

1.3. Если немецкий, английский или французский преподаются ученикам со славянским родным языком, или же русский язык изучается немцами, англичанами или французами, то осваиваются типологически различные языки, относящиеся к той же семье, но к разным группам языков. При изучении русского языка говорящими на неиндоевропейских языках (напр. уральских или алтайских) сопоставляют не родственные и обычно типологически разные языки. Их сравнение возможно лишь на основе общей типологии. Из сложной системы типологических правил берутся лишь те, которые реализуются в двух языках в виде индивидуальных правил. Типология должна быть в состоянии определить место и функцию правил в структуре языка. Кроме того, если мы располагаем соответствующими данными, следует показать и переход от правил одного типа к правилам другого типа (об этом см. ниже).

Сопоставление лингвистических правил или изображения перехода от одного типа к другому обозначает лишь исходный лингвистический материал для применения в обучении иностранному языку. Кроме этого необходимо изучать процесс освоения иностранного языка, возможные ошибки и т. п. для того, чтобы создать педагогические грамматики, учебные материалы. В них лингвистический материал манипулируется в соответствии с процессом и целью обучения. Хотя типологически обоснованное сравнение изу-

чаемого и родного языков служит лишь исходным материалом, оно является весьма существенным компонентом при создании будущего учебного материала.

Значительный рост контрастивных, сопоставительных исследований создает новое положение в славистике: возрастает роль сопоставительного анализа славянских и неславянских языков и, вместе с тем, общих и славянских типологических исследований. При сохранении внутрислявянского аспекта следует уделить большое внимание внеславянскому аспекту, обратиться к другим языкам и к общей типологии. Хотя это диктуется практической потребностью, оно будет иметь положительное влияние и на изучение самих славянских языков: их особенности более наглядно, более рельефно изображаются на общетипологическом фоне, видны будут и такие черты, которые были затенены раньше и не были подвергнуты анализу. Результаты едва ли будут видны сразу. Они будут достигаться постепенно, с углублением типологических исследований, а для этого требуется время.

Немаловажным последствием такого процесса будет и распространение и использование результатов славянского языкознания в изучении других языков, а славянское языкознание, в свою очередь, также выиграет при ознакомлении с фактами, закономерностями других языков. Как известно, обычно исследуются те явления, которые более эксплицитно, системно выражаются в данных языках, главным образом, они осмысляются теоретически (например, учение о славянском виде, о системе падежей). При сопоставлении разных языков такие анализы дополняют друг друга; например, венгерское языкознание лишь выиграет при сопоставлении венгерской аспектуальности со славянским видом, может воспользоваться результатами славянской аспектологии, а для славистики небезынтересно познакомиться с системой правил языков, имеющих артикль, в то же время для специалистов венгерского и сербохорватского языков будет взаимно выгодно познакомиться с описанием падежных систем обоих языков, представляющих собой два разных типа.

Ниже мы будем заниматься вопросами идентификации. Основой анализа служило изучение двух неродственных языков — венгерского и сербохорватского, но учитывались данные русского и литовского, а также эстонского и финского (ср. Dezső [1971], Deže—Mikeš—Vlahovič).

2. Два вопроса общей и славянской типологии

2.1. *Актуальное членение предложения и актуализация номинальной синтагмы*

Семантическое ядро высказывания преобразуется в синтаксическую конструкцию поверхностной конструкции в соответствии с целью говоря-

щего, с учетом ситуации и контекста. Эта предполагает два зависящих друг от друга процесса: (1) актуальное членение, задачей которого является установление порядка связанных между собой предложений, порядка слов внутри предложений и определения места ударения в предложении, (2) актуализацию номинальной синтагмы, которая расчленяется на три процесса: а) на квалификацию, то есть на создание определений и определительных придаточных предложений, б) на квантификацию, то есть на определение числа и, в) на идентификацию, то есть на соотношение номинальной фразы с ситуацией и контекстом при помощи местоимений и артиклей. Подробное рассмотрение этих двух сложных, связанных между собой процессов не является нашей задачей, потому что наши замечания касаются лишь части проблематики, но хотелось бы проиллюстрировать их с помощью простых примеров. Предположим, что говорящий хочет сообщить два взаимно связанных факта: 1) «мужчина видит лампу», 2) «лампа стоит на столе». Во-первых, ему надо решить, который из этих двух фактов важнее с точки зрения сообщения, что и будет основной частью сообщения; например:

1. *Мужчина видит лампу, которая стоит на столе* или
2. *На столе стоит лампа, которую видит мужчина;*

а если два факта имеют приблизительно одинаковое значение, он создает два самостоятельных предложения, которые могут следовать одно за другим двояко:

3. *Мужчина видит лампу. Лампа стоит на столе.* или
4. *Лампа стоит на столе. Мужчина видит лампу.*

Если говорящий решил прибегнуть к одному из путей реализации, (например, к первому), то тогда возникает вопрос о том, как оформлять подчиненную часть. Во всех языках возможно подчинение одной части предложения другой или же их сочинение (т. е. варианты 1—4), но способы реализации (1) не универсальны: а) не во всех языках имеются такие определительные придаточные предложения, какие приведены выше, б) то же самое можно сказать о причастных конструкциях, в) нельзя универсально образовать прилагательные от существительных и г) создать синтагму с несогласованным определением. В русском языке возможны все конструкции (а)—(г):

а) *Мужчина видит лампу, которая (стоит) на столе.*
б) *Мужчина видит лампу, стоящую на столе.*
в) *Мужчина видит настольную лампу.*
г) *Мужчина видит лампу на столе.*

(Разница между прилагательным *настольная* и другими видами определения здесь нерелевантна.) В алтайских языках не употребляли бы определительного придаточного предложения. В сербохорватском причастная конструк-

ция была бы неправильной, в языке суахили не образуется отыменное прилагательное, в венгерском не употреблялось бы согласованное определение, но в любом языке имелась бы хотя бы одна возможность, остальные же могут отсутствовать или же их употребление может быть значительно ограничено.

Способ выражения определения и определяемого слова может влиять на актуализацию. Если от существительного *стол* образуется прилагательное *настольная*, то существительное *стол* не может быть актуализировано (то есть определено прилагательным, числительным), идентифицировано, то есть с ним не может употребляться местоимение в русском, артикль в венгерском. Если существительное *стол* сохраняется, то и одно, и другое возможно. Существительное *лампа* до определенной степени актуализировано даже тогда, когда перед ним стоит прилагательное, так как речь идет не о любой лампе, ведь то, что сообщается о ней, может быть достаточным для ее идентификации в такой речевой ситуации, в которой нет другой настольной или стоящей на столе лампы.

В славянских языках обычным является определение числа при помощи окончания существительного, и говорящий должен сообщить минимальную информацию о том, идет ли речь об одном предмете, лице и т. п. или число предметов, лиц и т. п. больше одного *(стол : столы)*. Если их число больше одного, не обязательно определять точное количество при помощи числительных или сообщать, распространяется ли действие на все предметы, лица и т. п. (вопрос о двойственном числе оставим в стороне), например:

Мужчина видит (все/две) настольные лампы.

Вероятно, ни в одном языке не обязательно определять точное количество при помощи числительных или устанавливать, охватывает ли действие все лица, предметы и т. п. Во многих, языках наоборот, говорящий не должен сообщать даже того, что речь идет об одном или больше чем об одном предмете, лице: в языке йоруба число определяется лишь тогда, когда это важно с точки зрения сообщения, а в венгерском существительное без артикля, стоящее формально в единственном числе, не обозначает, что речь идет об одном предмете, лице, потому что в таком случае число не определено. Однако, если существительное квалифицировано, имеет определение, то единственное число обозначает действительно один предмет, одно лицо, например:

венг. *A fiú tegnap könyvet olvasott.*
'Мальчик вчера читал книгу/книги'.

венг. *A fiú tegnap érdekes könyvet olvasott.*
'Мальчик вчера читал интересную книгу'.

Числительное выражает объединение предметов, лиц во множество, поэтому они не могут быть индивидуализированы, рассмотрены отдельно, даже их

множество первично не определяется, хотя вторично, с указанием на контекст, может быть определено:

Мальчик читал две книги.
Мальчик читал эти две книги.

После того, как говорящий решил, каким определением будет пользоваться как определит число и количество, тогда он относит номинальную синтагму к контексту и ситуации, идентифицирует ее. Как установлено выше, квалификация и квантификация уже ограничивают возможности идентификации, предопределяют идентификацию, но окончательно не устанавливают ее. Нас будут интересовать те случаи идентификации, когда к существительному присоединяется местоимение или артикль, служащие для идентификации, детерминации, и при этом мы не будем рассматривать замену существительного местоимением. Местоимения, служащие для идентификации, универсальны в том смысле, что в любом языке имеются указательные и вопросительные местоимения; во многих языках находим и другие виды местоимений (особенно нас интересуют неопределенные). Местоимения выражают сильную степень идентификации, а артикли — слабую. Так как местоимения универсальны, то сильная степень идентификации выражается во всех языках. Артикли, которые систематически выражают слабую идентификацию, не универсальны; хотя, вероятно, что и слабая идентификация выражается во всех языках, но при помощи разных средств, из которых мы отметим оппозицию падежных окончаний; например, в сербохорватском родительный-партитивный выражает неопределенный, а винительный выражает определенный объект:

сх. *Петар је јео хлеба.*
сх. *Петар је појео хлеб.*

После идентификации следует установить порядок слов предложения или предложений, и главное ударение в предложении. Если дополнение глагола идентифицировано на основе предыдущего контекста, то оно ставится на первое место и, таким образом, получится обратный порядок слов:

русск. *Эту книгу читал мальчик.*

Но такой порядок слов не во всех языках возможен. Во многих языках наблюдается лишь один, основной порядок слов, или же активная конструкция заменяется страдательной:

англ. *This book was read by the boy.*
'Эта книга читалась мальчиком'.

Контекст не требует изменения основного порядка слов, если ни одно из существительных не наблюдается в предыдущем тексте, или если в контексте

наблюдается существительное, выступающее в начале предложения в качестве подлежащего:

русск. (Я видел мальчика) *Этот мальчик читал книгу.*

В таком случае сохраняется основной порядок слов. Потом говорящий устанавливает, на которую из номинальных фраз падает главное ударение предложения для выражения ремы. Правила порядка слов и главного ударения предложения формулируются в типологических правилах. Славянские языки относятся к тому типу, в котором основным порядком слов предложений с дополнениями является ПГД, а контекстуально обусловленным порядком — ДГП, обычное место ударения предложения — на существительном, стоящим за глаголом. Многие языки относятся к другому типу, в котором основной порядок слов — ПДГ, контекстуально обусловленный — ДПГ, а ударение предложения падает на существительное, стоящее перед глаголом. Ради иллюстрации приведем два русских и два венгерских примера:

русск.	*Петр читал* к н и г у.	(ПГД)
	Книгу читал П е т р.	(ДГП)
венг.	*Péter k ö n y v e t olvasott.*	(ПДГ)
	Könyvet P é t e r olvasott.	(ДПГ)

Однако, идентификация может предопределить тип порядка слов: в венгерском ПДГ является основным порядком слов лишь тогда, когда дополнение не имеет артикля, если же оно имеет артикль, например, определенный член *a*, то оно ставится за глаголом:

венг. *Péter olvasta a könyvet.*

Двоякий основной порядок, однако, не является обычным, хотя он и не редок.

Ударение предложения, падающее на одну из номинальных синтагм, может иметь разные степени эмфазы, например, в основном порядке слов дополнение может иметь и слабое и сильное ударение, а подлежащее — только сильное ударение:

русск. *Петр читал* к н и г у.
Петр читал **к н и г у.**
П е т р *читал книгу.*

Сильное ударение, выражающее обычно контраст, может ставиться и на номинальную синтагму, стоящую перед глаголом, ибо при сильном ударении именяются типологические правила, предусматривающие только обычное место ударения. В венгерском, наоборот, сильное ударение может получить и существительное, стоящее за глаголом.

Разные структуры порядка слов и уварения предложения служат для выражения актуального членения; последнее, однако, зависит и от того, как актуализируется предложение, как относятся номинальные фразы к ситуации и контексту.

2.2. *Об употреблении средств выражения актуализации*

2.2.1. К сожалению, мы могли только бегло охарактеризовать связь актуального членения с актуализацией, но нельзя было обойти этого потому, что ниже следующий анализ актуализации предполагает ее. В славянском языкознании сравнительно много занимались актуальным членением и мало актуализацией. Это и понятно, ибо в славянских языках развиты средства выражения актуального членения (порядок слов, акцентуация предложения), но нет артикля, за исключением болгарского и македонского, поэтому важнейший вид актуализации: слабая идентификация не выражается едино и эксплицитно.

Рассматривая актуализацию мы исходим из коммуникативных единиц поверхностной структуры, из предложений. Идентификация номинальных фраз предложения не является обязательной даже в языках, имеющих артикли, она может зависеть от намерения говорящего. Если для говорящего идентификация не существенна, он может обойтись и без нее, что хорошо видно в таких языках, в которых имеются артикли, но их употребление необязательно, например, в следующем венгерском предложении:

венг. *A fiú könyvet olvasott.*
'Мальчик читал книгу'.

дополнение *könyvet* стоит без артикля, потому что говорящему важно лишь название действия с его объектом; индивидуализация последнего не существенна. Может быть, говорящий и мог бы идентифицировать книгу, если бы хотел, но возможно и то, что он не мог бы, если бы даже хотел, во всяком случае из предложения это не ясно.

Если идентификация имеет место позитивно или негативно, то она может быть сильной степени и выражена местоимениями, или может быть слабой степени и выражена часто артиклями. Сильная идентификация, выраженная местоимениями, является универсальной: указательное местоимение имеется во всех языках и с его помощью соотносится номинальная фраза с ситуацией и контекстом, неопределенное местоимение выражает невозможность идентификации, но универсальное наличие последнего во всех языках не доказано. Вопросительные местоимения универсальны, но они кроме неопределенности выражают и вопрос (подробнее об этом см. Deže [1971], Майтинская). Сильная идентификация, выраженная местоимениями, ниже не будет рассматриваться; для иллюстрации приведем только два

русских предложения в первом из которых имеется указание на ситуацию, во втором — на предыдущий контекст.

русск. *Мальчик читал вот эту книгу.*
(На столе лежит книга.) Эту книгу читал мальчик.

Как сказано выше, слабая идентификация наиболее систематически выражается артиклями. Определенный артикль может указать на нечто, данное в ситуации или упомянутое в предыдущем контексте, но часто отличие двух видов идентификации не существенно:

венгр. *A fiú olvasta a könyvet.*

Артикли подлежащего и дополнения *(A, a)* могут выражать ссылку и на ситуацию, и на контекст.

Разные виды неопределенных местоимений могут выражать разные степени неопределенности, невозможности идентификации (русск. *какой-то* и *какой-нибудь*), это обычно невозможно при неопределенном артикле, выражающем слабую идентификацию:

венг. *A fiú olvasott egy könyvet.*
'Мальчик читал книгу'.

В венгерском неопределенный артикль может обозначать; (1) что говорящий не в состоянии идентифицировать книгу или, (2) что он может, но его собеседник не может.

Далеко не все языки, имеющие категорию артикля, обладают и определенным и неопределенным артиклями. Э. Моравчик рассмотрела 104 языка с артиклем. Среди них было всего три языка, в которых имелся неопределенный артикль и не было определенного артикля (или его существование не было выяснено), но в 49 языках она нашла определенный артикль без неопределенного артикля (Moravcsik 94 и сл.). Преобладающее большинство языков первично маркирует слабую идентификацию, определенность — при помощи определенного артикля. (При сильной актуализации наблюдается сходное явление: во всех языках имеется указательное местоимение, маркирующее определенность, но универсальное наличие неопределенного местоимения не доказано, хотя этот вопрос нуждается в типологическом анализе.) Определенный артикль обычно восходит к указательному местоимению (или личному местоимению 3-го лица. (Moravcsik 88).

Сказанное выше относится к тем языкам, в которых уже возник артикль, наиболее последовательно выражающий слабую идентификацию, последняя, однако, выражается и иными средствами. Из них в славянских языках известны определенная (местоименная) деклинация прилагательных, оппозиция винительного и родительного-партитивного, где с родительным-парти-

тивным связывается неопределенность, а с винительным — определенность, например:

сх. *Петар је јео хлеба.*
Петар је појео хлеб.

При употреблении родительного партитивного смывается различие между именительным и винительным. Подобное наблюдается в алтайских языках, в которых определенность связывается с винительным, а неопределенность — с немаркированным, абсолютным падежом, например:

тур. *Ali kitabı arıyor.*
'Али ищет (ту) книгу'.

тур. *Ali kitap arıyor.*
'Али ищет книгу'.

Итак, славянские языки обладают или обладали двумя видами выражения слабой идентификации: (1) существительное, уже актуализированное, квалифицированное прилагательным в качестве согласованного определения, может идентифицироваться с помощью местоименного или полного склонения прилагательного; (2) при определенных видах дополнения, а реже подлежащего, употребляется оппозиция падежных окончаний. Следует отметить, что в языках в первую очередь выражается слабая идентификация прямого дополнения, то есть объект наиболее чувствителен с точки зрения идентификации, что объясняется его центральным положением в сообщении.

Средства выражения слабой идентификации первично маркируют определенность. Если номинальная фраза не маркирована, неизвестно, потому ли это, что говорящий не хочет ее идентифицировать, или потому, что он не в состоянии этого сделать. Для выражения этого мы нуждаемся в дальнейших средствах. В сербохорватском и в разговорном языке, и в диалектах вытесняется употребление определенного склонения, а также оппозиция винительного и родительного падежей. С другой стороны значительно распространяется употребление *један* в качестве средства выражения слабой степени негативной идентификации, маркирующего номинальную фразу — рему предложения — во второй или в первой половине предложения; например:

Једна пчела стаде јој пред новом описивати кругове.
На понекој вечерној шетњи придружио би им се и један нов познаник.

В соответствующих предложениях венгерского текста сербохорватскому *један* соответствует неопределенный артикль *egy:*

E g y méh körözött az orra előtt.
Néha esti sétájukon e g y új ismerős is csatlakozott hozzájuk.

Однако *један* не соответствует последовательно венгерскому неопределенному артиклю и еще в меньшей мере заменяет английский и французский неопределенные артикли, ибо в этих языках употребление неопределенного артикля распространено шире, чем в венгерском (ср. М. Ивић [1972]). В анализированных текстах венгерскому неопределенному артиклю может соответствовать и местоимение *неки*, но тогда наблюдается различие в степени неопределенности:

Госпођица Јелена била верена за неког мађарског графа.
Edit kisasszony jegyben járt egy magyar gróffal.

В сербохорватском языке выражение идентификации осуществлялось в следующей исторической последовательности:

(1) Выражение сильной степени идентификации

(а) с помощью указательного местоимения: *Петар је донео тај шешир.;*
(б) с помощью неопределенного местоимения (вопросительное местоимение оставим в стороне): *Петар је донео неки шешир.*

Однако неопределенное местоимение оформилось позже указательного по отношению его формы и употребления.

(2) Выражение слабой степени идентификации:

(а) с помощью определенного (местоименного) склонения прилагательных и оппозиции винительного и родительного или именительного и родительного падежей:

Петар је донеó-нов шешир : *Петар је донеó нови шешир;*
Петар је јео хлеба : *Петар је појеó хлеб.*

(б) при отсутствии идентификации выражение ремы, нового элемента сообщения с помощью *један: Петар је донеó један (нов) шешир.*

Так как (2) (а) исторически предшествовало (2) (б), правила (1) (а), (1) (б) и (2) (а), (2) (б) могут рассматриваться как четыре ступени развития. Однако, (2) — не универсально (вероятно, (1) (б) тоже имеется не во всех языках, но этим мы сейчас заниматься не будем), вместо (2) может иметь место и ступень (2'):

(2') Выражение слабой степени идентификации:

(а) при помощи определенного артикля,
(б) при отсутствии идентификации выражение нового в сообщении с помощью неопределенного артикля.

В венгерском имело место (2'). В болгарском — (2) и (2') объединились, возникло (2) (а), т. е. определенное склонение прилагательных и оппозиция

падежей, но оно отпало и вместо него развилось (2') (а), т. е. система определенных местоимений. Не ясна роль (2) (б) и (2') (б) в болгарском.

2.2.2. В числе средств выражения слабой идентификации была отмечена оппозиция падежных окончаний. Данный вопрос был уже рассмотрен нами с точки зрения системы падежей (Deže [1971] и Dezső [1972]), поэтому мы остановимся лишь на некоторых вопросах. Типология падежных систем различает три типа: первый представлен системой славянских падежей, второй — венгерской падежной системой (около 20 падежей), а третий наблюдается в кавказских языках (около 40—50 падежей). Первый тип характерен для флективных языков, а второй и третий для агглютинативных, что хорошо объясняется тем, что принципу агглютинации больше соответствует выражение отдельных падежных значений, признаков с помощью специальных падежных окончаний. Это приводит к увеличению числа падежей, конкретное количество которых зависит от того, сколько из них сливается с основой существительного в качестве окончания и сколько сохраняется в виде послелога. Разумеется, это не совсем случайный процесс, здесь играет роль и система семантических признаков, так, напр., в венгерском значение 'внутри чего', 'на поверхности чего' и т. п. выражается окончанием, а 'под чем', 'над чем' и т. п. выражаются послелогами, а в табасаранском языке и последние значения передаются окончаниями (см. Dezső [1972]).

Литовский и славянские языки, относящиеся к первому типу и имеющие флективный характер, и агглютинативные: финский и эстонский, относящиеся ко второму типу, сходятся в том, что в них имеется оппозиция винительного или именительного с партитивным (или партитивным-родительным), которая очень последовательно проводится в обоих финно-угорских и в литовском языках, — особенно в падежах объекта, — и связывается с оппозицией определенного и неопределенного. В литовском и двух финно-угорских языках в этот круг проблем включается и аспектуальность: связь между ними тесна в финском и эстонском, в литовском менее тесная (ср. Deže [1971], Kont, Булыгина-Шмелева). В славянских языках не образовалась такая четкая оппозиция винительного и родительного, нет такой тесной связи с видом, даже наоборот имел место обратный процесс, который продвинулся вперед в сербохорватском. Можно предположить, что оппозиция винительного и родительного не стала последовательной и общей потому, что развилась видовая система. В литовском вид развился меньше, имела место только перфективизация, нет имперфективизации, или же можно найти лишь ее следы. В финском и эстонском аспектуальность выражается с помощью оппозиции винительного (или именительного) и партитива. Связь между оппозицией падежей и аспектуальностью является фактом, который нуждался бы в более детальном анализе, но мы ограничимся ее установлением, для более подробного изложения следовало бы рассмотреть круг тех синтагм, в которых она проявляется.

Все же отметим, что важной чертой партитива является «не-полнота», которая может быть обусловлена значением глагола (напр. глаголов 'хотеть', 'желать' и др.), «не-полнота» охвата объекта действием, напр. при существительных со значением 'вещество' (ср. *пити вина*), не осуществление действия при отрицании (рус. *он не видел стола*). Оппозиция «полнота»: «не-полнота» может соотноситься с оппозицией «целостность» : «не-целостность» аспектуальности, как об этом свидетельствуют данные рассмотренных нами языков. Этим же кругом явлений связывается оппозиция «определенность» : «неопределенность» в литовском и в обоих финно-угорских языках, но это подтверждается и данными славянских языков (о сербохорватском см. Гортан-Премк). Соотношение трех оппозиций осуществляется в сложной системе правил, которая может перераспределяться в ходе исторического развития: одна из оппозиций становится доминантной, подчиняет себе остальные. В финском, эстонском и менее последовательно в литовском оппозиция падежей выступала на первый план, этот процесс сопровождался присоединением определенности к винительному и неопределенности к партитиву. Определенность играла второстепенную роль в этих трех языках, но она вторична и в сербохорватском, в котором первичной является оппозиция видов. В сербохорватском отошла на задний план оппозиция винительного и родительного, а вместе с ней и выражение определенности, но на первый план вышло выражение неопределенности с помощью *један*. Обеим тенденциям противопоставляется развитие венгерского, в котором первичной стала оппозиция по определенности, оппозиция падежей не осуществилась, а роль вида вторична.

Нуждается в изучении отношение падежной оппозиции к сохранению определенного склонения прилагательных в сербохорватских диалектах и вариантах литературного языка: кажется, будто оба связаны или могут быть связанными. Если это так, то это соответствует тому, что наблюдается в литовском, где развиты и оппозиция падежей и определенное склонение прилагательных. Еще интереснее было бы разъяснить отношение между двумя видами выражения определенности и распространенности рематической роли *један*. Возможно, что такое употребление *један* распространилось прежде всего там, где упомянутое выражение определенности отошло на задний план (напр. в восточных центральных диалектах и в том же варианте литературного языка), но данный вопрос нуждается в разъяснении.

2.2.3. Такое сопоставление проблематики славянских и финно-угорских языков может служить лишь исходным пунктом для формирования взглядов о преподавании языка. Если система идентификации венгерского языка преподается сербохорватским учащимся, казалось бы очевидным исходить из систем местоимений двух языков, сходных во многом отношении, и потом учить систему слабой идентификации венгерского языка, выраженную при помощи артиклей. В этом последнем может оказаться полезным

знание падежных оппозиций и определенного склонения прилагательных, если они имеются в языке учащихся, потому что они способствуют освоению венгерского определенного артикля. При обучении употреблению неопределенного артикля полезным оказывается анализ употребления *један*.

Если построить учебную программу в таком порядке, то она будет соответствовать порядку исторического развития и в венгерском, и в сербохорватском языках. Следует однако учесть, что мы учим реальные предложения, тексты повседневной жизни, где употребление местоимений более ограничено, чем употребление артиклей, встречающихся весьма часто. Это влияет на порядок освоения лингвистического материала. Нельзя начать с местоимений, но уже с самого начала можно воспользоваться тем обстоятельством, что есть сходство в системе местоимений двух языков. (Хотя имеются и существенные различия, что является другим доводом против того, чтобы начинать с местоимений.) Так как в венгерском прилагательные не склоняются и не представляют — на этом уровне — специальных проблем, на определенное склонение прилагательных можно опираться в преподавании венгерского определенного артикля. Оппозиция падежей связана с довольно сложными ограничениями, что снижает их полезность. Венгерский неопределенный артикль изучается, в основном, после определенного, в оппозиции с последним. В этом на наш взгляд анализ правил употребления *један* может оказаться весьма полезным. Нельзя, однако, забывать о том, что неразличение правил употребления сходных категорий может быть источником ошибок, поэтому сходство сербохорватского *један* и венгерского неопределенного артикля может ввести ученика в заблуждение.

Мы говорили только о сербохорватско-венгерском аспекте рассмотренной проблематики, здесь не шла речь о возможности конфронтации других языков (литовского и венгерского, или литовского и эстонского и др.). Сказанное о венгерском как о языке с артиклем отчасти относится и к другим языкам с артиклем, но этот аспект был рассмотрен уже М. Ивић при анализе употребления *један* и его отношения к неопределенному артиклю английского, французского и немецкого языков (М. Ивић [1972]).

Литература

Bese, L., Dezső, L., Gulya, J., On the syntactic typology of the Uralic and Altaic languages: Theoretical problems of typology and the Northern Eurasian languages. Budapest 1970, 113—128

Булыгина-Шмелева, Т. В., Словосочетания с родительным падежом в современном литовском языке. Москва 1960 (Автореф. канд. дисс.)

Гортан-Премк, Д., Акузативне синтагме без предлога у српско-хрватском језику. Београд 1971

Деже, Л., Типолошка разматрања. Нови Сад 1971

Дэже, Л., Аспектуальность и система падежей: типологическое сопоставление славянских и финно-угорских языков (публикуется в материалах конгресса финно-угристов, Таллин 1970)

Dezső L., Bevezetés a mondattani tipológiába [Введение в синтактическую типологию]. Budapest 1972
Ивић, М., О проблему падежне системе и вези са савременим схватањима о лингвистичној науци: Јужнословенски Филолог 20 (1953—54) 191—211
Ивић, М., Лексема *један* и проблем неодређеног члана: Зборник за филологию и лингвистику 14 (в печати)
Kont, K., Käändsonaline objekt läänemersoome keeltes [Именной объект в прибалтийско-финнских языках]. Tallinn 1963
Křížková, H., System neurčitých zájmen v současnych slovanských jazycích: Slavia 40 (1971) 342—370
Křížková, H., Zájmena typu *ten* a *takovy* v současnych slovanských jazycích: Slavica Slovaca 6 (1971) 15—30
Майтинская, К. Е., Местоимения в языках разных систем. Москва 1969
Микеш, М., Деже, Л., Вуковић, Г., Основна питања номиналне синтагме. Контрастивна граматика српскохрватског и мађарског језика, 2. Нови Сад (в печати)
Moravcsik, E. A., Determination. Working papers on language universals, I. Stanford, Calif. 1969, 64—98
Фекете, Е., Облик, значење и употреба одређеног и неодређеног придевког вида у српскохрватском језику, I: Јужнословенски Филолог 28 (1969) 321—386

К вопросу о выражении актуальности в языке

(на материале Мариинского евангелия, большею частью ев. Матфея)

Й. ДОМБРОВСКИЙ

1.1. Выражение актуальности является, на наш взгляд, существенной и кардинальной функцией языка, потому что эта функция не только обусловливает генезис и эволюцию языка, но, тем самым, лежит в основе и его коммуникативной функции. Другими словами, выражение актуальности, т. е. актуальных информаций, было в той же степени релевантно, существенно, жизненно важно в ту отдаленную, примитивную эпоху первого складывания еще весьма грубого и скудного человеческого языка, как и в нашу высокоразвитую эпоху, в эпоху изумительно сложных и чрезвычайно богатых, выразительных и гибких литературных языков.

Из сказанного прямо следует, что актуализующая функция языка, как его сущностная функция, отражается и в структуре предложения, как основной единицы коммуникации.

1.2. Согласно нашей терминологии, структура высказывания (актуального предложения) заключает в себе следующие конституенты: *актуализованное* (actualisatum$_1$ = субъект, сокр. Am$_1$, Am$_2$ = объект), *актуализующее* (actualisans = предикат, сокр. As) и *связку* (copula). Связка, собственно говоря, входит в состав актуализующего, но ее необходимо выделять потому, что Am и As *переменные*, вместо которых можно подставлять какие-то определенные слова,[1] а связка — элемент *постоянный*. Мы подчеркиваем, *константным* элементом структуры высказывания, собственно говоря, актуализующего, является именно *связка*.[2]

Тут же возникает вопрос о функции связки в составе актуализующего. Как известно, связка выражает существенную функцию актуализующего, а именно его темпоральную и модальную функцию. На ступени высказывания,[3] темпоральность — это отношение языкового действия или события

[1] Ср. *Н. И. Кондаков*, Логический словарь. Москва 1971, 457: «Какие-то определенные мысли о предметах и их свойствах».

[2] Большое теоретическое значение связки подчеркивает и: L. Hjelmslev, Le verbe «être» et la phrase nominale. Mélanges offerts à J. Marouzeau. Paris 1948, 253: «Le verbe 'être' constitue le centre nécessaire de toute théorie du verbe.»

[3] Ср. J. Dombrovszky, Langue «actuelle» et langue «inactuelle»: Slavica 10 (Debrecen 1970).

к продвижению времени, тем самым к объективной действительности, и момента высказывания, а модальность — отношение говорящего к реальности времени языкового действия или события с момента высказывания. Т. о., в обеих функциях связки *общим является отношение ко времени с момента высказывания.* Это и понятно, ибо *ничто не может быть высказано без учета движения времени с момента высказывания.* Обобщая, можно сказать, что момент речи есть ориентировочный пункт всякой речевой деятельности в линейном движении времени: говорящий может обычно выбрать удобный для него момент произнесения актуального (т. е. со связью с продвижением времени, значит: со «смыслом») или инактуального (т. е. без связи с продвижением времени; со значением, но без «смысла») предложения, но раз он решился произнести, и произнес или произносит, этот момент, сам по себе, т. е. со связью или без связи с предыдущим или последующим движением времени, уже больше *не изменим*, хочет или не хочет говорящий, это не зависит от его воли: *момент речи есть объективный факт.*[4] Впрочем, все это можно еще больше обобщить: лишь только в этот *(любой)* актуальный момент движения времени возможен *всякий акт*, начиная с самого конкретного, телесного акта до самого абстрагированного мысленного акта; действовать возможно лишь только в определенный актуальный момент продвижения времени. Именно здесь проявляется неразрывная связь категории времени с действием-мышлением-речью. Именно связь с однолинейным, необратимым движением времени и тем самым с реальной действительностью может придать действию-мышлению-речи *смысл* в процессе практической, трудовой деятельности людей, где такая связь оказывается необходимой.

Т. о., связка, как постоянный элемент высказывания, как его необходимый, внутренний, жизненный нерв, связывает в нем не только актуализованное (субъект) с актуализующим (предикат), а прежде всего актуализующее с продвижением времени с момента высказывания. Именно в этой связи, в связи актуализующего с однолинейным, необратимым движением времени и тем самым с живой объективной действительностью, состоит и его актуализующая сила (предикативность).

Соотношение трех основных элементов структуры высказывания можно изобразить в след. виде: Am ← As ← C; наша формула читается: связка связывает актуализующее с продвижением времени с момента высказывания, а актуализованное актуализовано актуализующим. Другими словами: а) *актуализованное* (actualisatum), выраженное обычно именем, характеризующимся предметным («субъектным» или «объектным»: Am_1 или Am_2) значением, вроде перфектного причастия,[5] т. е. как *результат*, как

[4] Я не могу согласиться с профессором Э. Бенвенистом в том, как он подчеркивает, надо сказать, *односторонне*, субъективный характер момента речи. Бенвенист чрезмерно подчеркивает роль говорящего субъекта, и упускает из виду другую, социальную сторону речи, а именно сторону *слушающего*. Ср. E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale. Paris 1966, 263—264.

факт, как *данное*[6] и т. п. какого-либо *предшествовавшего* действия или события, актуализуется актуализующим; общий признак актуализованного предмета: статика;[7] б) *актуализующее* (actualisans), выраженное обычно глаголом, характеризующимся действенным (переходным или непереходным) значением наст. вр.,[8] актуализуется его непосредственной связью с продвижением времени; общий признак актуализующего действия: *динамика;*[9] о его исходной актуализующей функции свидетельствует прежде всего уже упомянутый факт, что *всякое действие-мышление-речь возможно лишь в момент или в плане наст. вр.;* эта функция является первичной и единственной реальной основой для всех других временных функций глагола; из центральной позиции наст. вр. следует и его обобщенная, или «панхроническая» функция, напр., *земля вращается;* а также и его способность заменять все другие основные функции глагольного времени, а именно функции прош. и буд. вр., как, напр., praes. hist., praes. propheticum и др.; это также единственная форма времени, которая в чисто актуализующей (предикативной) функции, т. е. в функции связки, может отсутствовать, ибо актуализующая функция наст. вр. естественно выводится из живой ситуации.

2.1. Следовательно, на наш взгляд, актуальность в языке выражается, в сущности, категорией времени, все другие средства или способы актуализации, как разного рода детерминация, индивидуализация, партикуляризация, квантификация и т. п., строятся на ней.[10].

2.2. Мы различаем прежде всего *актуальный язык* и *инактуальный язык*, и соответственно этому актуальное предложение, скорее, высказывание, и инактуальное предложение. Актуальный язык, или высказывание, имеет актуальную связь с продвижением времени с момента высказывания, что вообще равнозначно с реальной действительностью, в порядке совпадения, предшествования или антиципации, или же обобщения; в противо-

[5] Как известно, для ие. перфекта, как и для имени, была характерна ступень корневого чередования на *-o-*.

[6] Ср. результат ← лат. *resultatum* — перфектное причастие, факт ← лат. *factum* — то же; русск. *данное* — страд. прич. прош. вр., ср. и лат. *datum-data* — то же, ср. «данное» со значением субъекта в теории актуального членения предложения.

[7] Ср. выражение «natura naturata», как «созданная природа»; Из исходного «статического», или «пассивного» понимания предмета объясняется коммутативность «субъекта» (Am_1) и «объекта» (Am_2) в пассивной конструкции, а также сущность *эргативного* строя во многих языках мира.

[8] В индоевропейском праязыке обычно на исходной ступени *-e-*, в противоположность вторичной ступени *-o-*.

[9] Ср. «natura naturans», как «действующая, творящая природа»; ср. и определение *К. С. Аксакова*, Полн. собр. соч. II, 1—2: «Все существующее в пространстве — предмет, все существующее во времени — действие».

[10] Как видно, у нас отправной пункт иной, чем в известных нам теориях выражения актуальности, как прежде всего: Ch. Bally, Linguistique générale et linguistique française. Berne ³1950; E. Coseriu, Determinación y entorno, «Teoría del lenguaje y lingüística general. Madrid ²1969. Нет у нас непосредственной связи ни с т. н. «теорией актуального членения предложения».

положность этому, инактуальный язык не имеет связи с продвижением времени с момента произнесения слов или предложений, как, напр., при спряжении парадигмы русского глагола *идти: я иду, ты идешь, он идет* и т. д. — Здесь, за неимением места, мы будем рассматривать лишь основную структуру актуального языка.

2.3. Актуализующие функции, в свою очередь, представляют определенную систему, в каждом языке чем-то отличную, но, повсюду, во всех языках мира, необходимо, нет другого выбора, ее стержнем оказывается момент речи, т. е. план наст. вр., который выделяется именно своей оптимальной актуальностью из всех других временных планов. Мы назовем эту основную функцию: *непосредственно-актуально-презентная.* На основе этой стержневой функции создаются все другие «презентные» функции наст., прош. и буд. вр., посредством ее обобщения или проецирования в план прош. или буд. вр., а там, очевидно, могут складываться в каждой системе все новые оттенки стержневой функции, в зависимости от специфических условий данного временного плана и от лексического значения глаголов. Основное значение презентной функции — это *сосуществование во времени актуализованного и актуализующего;* отсюда и от указанных предпосылок выводятся ее ведущие значения, такие как одновременность, длительность, конативность, итеративность и др.

2.4. В результате непосредственно актуальной связи прошедшего с настоящим, на поворотном пункте этих двух единственно реальных, но в то же время резко противоположных друг другу временных планов, может складываться или только намечаться, во многих языках мира, *другой, противоположный презентному стержень в системе выражения актуальности, а именно стержень перфектных функций, т. е. непосредственно-актуально-перфектная функция, и соответствующие формы для их выражения.* Основное значение перфектной функции выводится из стыка прошедшего и настоящего, ибо, в противоположность сосуществованию актуализованного и актуализующего в плане настоящего, *здесь происходит их разделение так, что актуализующее в широком значении, т. е. действие, остается в плане прошедшего, а актуализованное в широком значении, т. е.* Am_1 *и/или* Am_2 *(субъект и/или объект) — в плане настоящего.* Отсюда и ведущие значения перфектной функции, как прежде- и послевременность (по отношению к другому действию также плюсквамперфект и буд. второе), результативность, фактичность, суммированность, комплексность, точечность, ингрессивность и т. п., складывающиеся и в зависимости от лексического содержания глаголов и от специфики плана, в который проецируется перфектная функция.[11]

[11] Так, напр., в специфических условиях плана буд. вр. перфектная функция выражает обычно только *решительное стремление* к разобщению Am и As, как, напр., совр. р. *я сделаю.* Ср. S. Karcevski, Système du verbe russe. Prague 1927, 154: «Lorsque je dis *я приду*, l'idée du résultat qui est encore à venir ne nous fait pas complètement oublier que j'aurai à marcher pendant un certain temps avant d'être ici.»

3.1. По нашей концепции и терминологии мы различаем в системе выражения актуальности старославянского языка древнейших памятников следующие формы с непосредственно- и посредственно- или обобщенно-актуально-презентной или перфектной функцией:

а) *непоср.-акт.-през.*, обобщенно-акт.-през.; поср.-акт.-през. ф. прош. вр. и поср.-акт.-през. ф. буд. вр.

б) *непоср.-акт.-перф.*, поср.-акт.-пер. ф. прош. вр. и поср.-акт.-перф. ф. буд. вр.

Примеры привлекаются обычно из Матфея Мар. ев., где не из него, там указывается особо. Ст.-сл. графика несколько упрощается, как обычно.

3.2. *Непосредственно-актуально-презентная функция.* Характерно для жанра и стиля евангелия, что в нем таких высказываний относительно мало.

XII, 47: **се мати твоѣ и братрьѣ твоѣ вьнѣ стоѩтъ.**

Актуальность высказывания вводится здесь актуализующей частицей **се** 'вот'; но суть актуальности высказывания в том, что актуализованное **мати твоѣ и братрьѣ твоѣ** непосредственно актуализовано актуализующим с имплицитной связкой, выраженной глагольной формой наст. вр. **вьнѣ стоѩтъ**; связь между ними выражена и формально: согласованием по числу; следовательно, связь между Am и As детерминируется формально актуализованным, а по содержанию, т. е. по сущности, актуализующим, связывающим Am с движением времени и тем самым с реальной действительностью; данная связь совпадает с моментом высказывания, что придает всей коммуникации оптимальную актуальность, достоверность.

Смысл этого высказывания, сам по себе, сводится лишь к тому, чтобы обратить внимание собеседника на актуальный факт прибытия (в греческом оригинале здесь стоит перфект!) родных; однако, собеседник использует этот эпизод для придания ему еще более актуального смысла, ср. несколько ниже, XII, 49: **и простеръ рѫкѫ на оученикъ своѩ рече. се мати моѣ и братрьѣ моѣ.** — В последнем высказывании актуализующее и тем самым связка не выражены, ибо актуальная связь с движением времени естественно понимается из связного контекста и живой ситуации. В непоср.-акт.-презентной функции такой экономный пропуск связки характерен, в большей или меньшей степени, для всех языков мира, в том числе и для старославянского языка, т. е. не следует это приписывать исключительно влиянию древнегреческого протографа.

XXVI, 31: **прискръбъна естъ дш҃а моѣ до съмръть.**

Здесь наличествует уже эксплицитно связка **естъ**, указывающая на непосредственно актуальную связь актуализующего, выраженного именем прилагательным **прискръбъна**, с одной стороны, с продвижением времени и тем самым с действительностью, в порядке совпадения, и с актуализованным **дш҃а моѣ**, выраженным именем существительным, с которым согласовано именное актуализующее в роде, числе и падеже, с другой.

3.3. *Обобщенно-актуально-презентная функция.* Разумеется, обобщение проведено здесь, как и везде, на основе наблюдения и высказывания единичных, непосредственно актуальных фактов, отсюда и обобщенный, и в то же время актуальный, характер этой функции. Естественно и то, что, в противоположность непоср.-акт.-презентным, таких обобщенных, абстрактных, или «панхронических» высказываний в евангелии много, они заметно доминируют.

XI, 5: слѣпии прозираютъ. и хромии ходятъ. прокажении очищаютъ сѧ и глоусии слышатъ. мрътвии въстаютъ и нищтии благовѣстоуютъ.

Как известно, за исключением небольшой группы глаголов движения типа **ити/ходити, нести/носити** и нек. др., структуры непосредственно- и обобщенно-актуально-презентных форм не отличаются друг от друга в старославянском языке, как и в большинстве языков мира.[12] Разумеется, как и единичный опыт предшествует обобщенному, так и непоср.-акт.-през. функция предшествует обобщ.-акт.-презентной.

4.1. *Непосредственно-актуально-перфектная функция.* Разумеется, здесь имеются в виду такие глагольные формы, функция которых связана с продвижением времени из прошлого в непосредственно актуальное настоящее. Как известно, такую, непосредственно актуальную функцию прош. вр. имеет т. н. *praesens perfectum*, или, короче, *перфект*. В старославянском языке, как и во многих других языках, из компонентов аналитического выражения перфектной формы явствует ее исходная непосредственно актуальная функция: **пришьлъ есмъ** — форма прош. вр. + форма наст. вр.

Непоср.-акт.-перфектных форм вообще немного в евангельских текстах, что и понятно, с одной стороны из уже упомянутого абстрактного характера всего произведения, и из его приподнято торжественного стиля, с другой. Тот факт, что славянский перфект был излюбленной формой прош. вр. народной разговорной речи, доказывается и его дальнейшим развитием: он вытеснил почти везде синтетические формы прош. вр., а именно формы аориста и имперфекта.[13] Так, напр., у Матфея непоср.-акт.-перфектных форм всего лишь 23, причем из них 6 приходится на долю одной и той же формы: **нѣсте ли чьли**; все 23 формы встречаются в релевантных для них ситуациях,

[12] Ср., однако, английский глагол, в системе которого произошло чуть не полное эксплицитирование обеих функций: *I am speaking* непоср.-акт.-през. ф. и *I speak* — обобщ.-акт.-през. функция.

[13] Едва ли можно согласиться с мнением Ст. Слоньского, что употребление перфектных форм в ст.-сл. памятниках вызвано формальной причиной: они встречаются чаще во 2 и 3 лицах ед. ч. для замены соотв. аористических форм, где эти две формы полностью совпадали. Согласиться с ним трудно уже по той простой причине, что 2 и 3 лица принадлежат совсем отличным друг от друга сферам языкового употребления, поэтому в них параллельные формы не могли мешать пониманию, они и оставались одинаковыми и там, где они сохранялись до наших дней. St. Słoński. Tak zwane perfektum w językach słowiańskich. Prace Filologiczne 10 (Warszawa 1922).

хотя и имеются разночтения, чаще всего аористические, не только у евангелистов, но и у одного и того же евангелиста, что говорит в пользу возможности различного толкования одного и того же или сходного события.

XIX, 4. **Нѣсте ли чьли. ѣко сътвори и искони мѫжескъ полъ и женескъ. сътворилъ естъ.**

Функцию первого перфекта здесь невозможно заменить функцией аориста, ибо этот перфект *суммирует, охватывает все прошлое* до момента высказывания, т. е. до наст. вр.: *не читали ли вы вообще?;* аорист **сътвори** выражает единичное прошедшее действие, не связанное с настоящим, ведь, по библейскому преданию, когда бог сотворил Адама, Евы еще не было, а когда создал и Еву, с того времени вплоть до нашего существуют оба пола, и мужской, и женский, отсюда и второй славянский перфект: **сътворилъ естъ.** Что и в случае этого перфекта речь идет о своего рода суммировании, подтверждается и тем, что в параллельном месте Зогр. ев. после перфекта прибавлено личное местоимение 3 л. в вин. п. дв. ч.: **ѣ**, так и в Остр. ев. **я,** со значением 'их обоих'.

Суммирующая функция выступает весьма рельефно в след. примере, XXIV, 21: **Бѫдетъ бо тогда скрьбь. ѣкаже нѣстъ была отъ начѧла въсего мира до селѣ. ни иматъ быти.**[14]

XXVI, 50: **исоусъ же рече емоу. дроуже на неже еси пришелъ.**

Здесь мы имеем дело с *результативной* функцией перфекта, непоср.-акт.-перфектной функцией par excellence. Здесь, субъект действия, Иуда, актуализован, т. е. «проявлен» своим действием из прошедшего в настоящем. Актуальность всей ситуации подчеркивается еще и звательным падежом, т. е. падежом непосредственно-актуального обращения.

4.2. *Посредственно-актуально-перфектная функция прош. вр.* Эта функция возникла путем сдвига назад, или проецирования в прошлое исходной непоср.-акт.-перфектной функции. В то время как непоср.-акт.-перф. функция характеризуется именно своей связью с планом наст. вр., у поср.-акт.-перф. функции прош. вр. нет такой связи, или же такая связь в ней не выделяется; отсюда и простой фактичный, точечный, перфективный или ингрессивный характер этой претеритальной функции. Она известна под названием *аориста* во многих языках мира. — Именно эта функция представлена наиболее богато в евангелии, что объясняется ее основным историческим характером.

XXVII, 51: **и се катапетазма цр҃квнаѣ раздъра сѧ . . . и землѣ потрѧсе сѧ. и камение распаде сѧ.** 52: **и гроби отврѣсѧ сѧ. и мънога тѣлеса . . . въ-**

[14] Ср. сходное употребление перфекта в начале известного древнерусского памятника: **се повѣсти времяных лѣт, откуду есть пошла руская земля, кто в киевѣ нача первѣе княжити и откуду руская земля стала есть,** т. е. русская земля тогда возникла и продолжает существовать и в настоящее время. Ср. *Й. Домбровский,* Историческая грамматика русского языка (морф. и синт.) Budapest 1971, 89.

сташѧ . . . 57: Поздѣ же бывъшю. приде чл҃къ богатъ . . . иже и оучи сѧ оу ис҃а. 58: съ пристѫпь къ пилатоу проси тѣла ис҃во.

Из этих примеров совершенно ясно, что форма с поср.-акт.-перфектной функцией употребляется чаще всего для перечисления быстро последовавших друг за другом событий, и что пределом этих событий оказывается обычно не настоящее время, а именно какое-либо другое действие или событие *в прошлом;* поэтому она столь пригодна для исторического рассказа динамического хода, быстрой смены событий. Как мы уже сказали, здесь на первый план выступает *не* результативность или суммированность прошедшего действия в настоящем, а *лишь только простой факт его завершенности в прошлом,* другими словами, это проецированная в прошлое и приспособившаяся к условиям плана прошлого непоср.-акт.-перфектная функция. Сказанное наглядно иллюстрируется и следующим примером, IX, 22: дъщи вѣра твоѣ сп҃се тѧ. и сп҃сна бысть жена отъ часа. — Как видно, поср.-акт.-перф. функция, сама по себе, еще недостаточна для выражения результативности, для ее эксплицирования нужна еще вдобавок страдательная конструкция.

Однако, при всем подчеркивании их различия, следует считаться и с близостью, с общей чертой этих двух *перфектных* функций, ибо, как уже говорилось, они могут до известной степени заменяться друг другом, в зависимости от угла зрения говорящего. Так, напр., у Матфея, IX, 24: отидѣте не оумьретъ бо дѣвица нъ сьпитъ — т. е. автор просто констатирует не наступившую в прошлом смерть, как взятый сам по себе факт; Марк, однако, понимает это иначе, пожалуй, более адекватно данной ситуации, V, 39: отроковица нѣстъ оумръла нъ сьпитъ — т. е. здесь отрицается состояние девицы в настоящем, как результат наступившей смерти.[15]

4.3. *Посредственно-актуально-презентная функция прош. вр.* Поср.-акт.-презентная функция находится с поср.-акт.-перфектной функцией в одном плане прош. вр., но в то же время и противопоставляется ей с точки зрения *презентного,* т. е. *не* завершенного понимания прошедшего действия или события. Это проецированная в прошлое и приспособившаяся к условиям плана прош. вр. презентная функция. В литературе ее принято называть *имперфектом.* Насколько эта поср.-акт.-през. функция близка к ее исходной *не*поср.-акт.-през. функции, может быть иллюстрировано и след. примерами.

XII, 46: еще емоу глаголѭщоу къ народомъ. се мати и братрьѣ его стоѣхѫ вьнѣ. искѫште глаголати емоу.

XII, 47: рече же къ немоу единъ. се мати твоѣ и братрьѣ твоѣ вьнѣ стоѩтъ хотѧще гл҃ти къ тебѣ.

[15] Вариант Марка подтверждается и английским переводом, где стоит эквивалент перфекта: «Give place: for the maid *is not dead,* but sleepeth». The Holy Bible. Cambridge University Press, Toronto.

В первом примере презентная функция выступает *не* непосредственно-, а посредственно-актуально, т. е. не как живое сосуществование с актуально происходящим событием, а только посредством проецирования этого сосуществования в прошлое, т. е. в отрыве уже от собственноного события, но тем самым и как его воспроизведение, оживление при помощи словесных знаков в настоящем.

XXVI, 69: Петръ же вьнѣ сѣдѣше на дворѣ и пристѫпи къ немоу едина рабьіни гл҃ѭщи.

В первом примере, сѣдѣше, актуализованное и актуализующее *сосуществуют* в прошлом, как признак *презентной* функции, а в след. примере, пристѫпи, наоборот, они разделены друг от друга, как общий признак *перфектной* функции. Все это произошло в плане прош. вр., а в плане наст. вр. от всего этого остаются лишь исторические факты — в памяти.

5.1. *Непосредственно-актуально-перфектная функция буд. вр.* Здесь происходит проецирование перфектной функции в план буд. вр. с момента высказывания и ее приспособление к условиям настояще-будущего; следовательно, она характеризуется своей связью с настоящим и одновременно результативностью или суммированностью действия в будущем. Ее принято называть «непосредственным будущим».[16] И этих примеров мало в евангелии, как и вообще форм с непоср.-актуальной функцией.

IX, 21: аще токмо прикоснѫ сѧ ризы его сп҃сна бѫдѫ.

Здесь непосредственно актуальная связь действия с момента высказывания и его антиципированное перфектное завершение в предстоящем будущем очевидны.

5.2. *Посредственно-актуально-перфектная функция буд. вр.* Здесь, как и вообще у всех поср.-актуальных функций, нет связи с наст. вр.; эти функции, как мы уже не раз подчеркивали, весьма богато представлены в евангелии, и именно они придают ему своеобразный абстрактный характер.

V, 19: иже бо разоритъ ѥдинъ заповѣдии сихъ малыихъ. и наоучитъ тако чл҃кы. мънии нар҃чет сѧ . . . а иже створитъ и наоучитъ. тъ велии нар҃чет сѧ . . .

Как видно, план буд. имеет много общего с планом прош. вр.

5.3. *Посредственно-актуально-презентная функция буд. вр.* То, что мы видели в плане прош. вр., повторяется и здесь, т. е. проецируется непоср.-акт.-през. функция и будущее. В отличие от современных славянских языков, в ст.-сл. языке нет еще особой формы для выражения этой функции, ее выполняет, как правило, форма наст. вр.[17] Кроме того, известные оттенки

[16] Ср., напр., фр. «futur immédiat: *je vais chanter*, англ. *I am going to sing*, хотя в них и отсутствует перфектный момент.

[17] Ср. A. Vaillant, Le futur duratif: Bulletin de la Société de Linguistique de Paris 54 (1959) No 1.

буд. вр. могут выражаться и глаголами -чьнѫ, хоштѫ, имамь в сочетании с инфинитивом.

Как мы уже видели, особенно наглядны те примеры, в которых презентная и перфектная функции противопоставляются друг другу, на этот раз, в плане буд. вр.

IX, 15: придѫтъ же дьние. егдаже отъиметъ сѧ отъ нихъ женихъ. и тогда постѧтъ сѧ.

Ясно, два предшествующих перфектных действия подготовляют широкую «оптическую» почву, длительный временной фон для презентной функции в будущем, выраженной формой наст. вр.

6. *Заключение.* Наше положение о первичности актуальных функций доказывается, в сущности, тем, что высказывание, как стержневая единица, как конститутивная «ячейка» языка, имеет *смысл* лишь в той мере, в какой оно выражает, в зависимости от всей ситуации, *актуальное;* другими словами: поскольку оно связано с продвижением времени и тем самым с живой действительностью. Человек стремится к выражению все более актуального и тем самым все более сгущенного смысла.

Движение языка к этой цели происходит противоречиво, в виде спирали: от первичной формы с глобальной непосредственно-актуальной функцией к двойственности непосредственно- и посредственно-актуальных функций, затем и к их формальной дифференциации, а затем снова к их формальной унификации и т. д.;[18] все это свидетельствует о весьма сложной *диалектике языка*, а именно о взаимообусловленности непосредственно- и посредственно-актуальных функций, но в то же время и о постоянных конфликтах их выражения, происходящих не только из противоположных стремлений *говорящего* и *слушающего* в ходе коммуникации, т. е. о постоянном разрыве между имплицитированием и эксплицитированием, между унификацией и дифференциацией, между экономией и избыточностью, но также и о конфликтах между *практикой* и *историзмом*, так, в конечном счете, между *глобальной* природой содержания и *дискретной* природой выражения.

Наконец, подчеркнем еще раз, что, на наш взгляд, стремление к выражению актуальности затрагивает сущность языка: его генезис, его эволюцию, его универсальные конституенты, его «ячейку», откуда постепенно формировались все его другие компоненты и вокруг которой наслаивались в течение веков все новые, свойственные только данному языку, особенности.

[18] Ср. еще более наглядное, чем в славянском, развитие перфекта в фр. языке: в лат. перфекте совпали ие. перфект и аорист, напр., *dixi* — из ие. аориста на *-s-* — с двойной функцией перфекта и аориста → в поздней латыни складывается новая, аналитическая форма перфекта: *dictum habeo* → фр. перфект *j'ai dit* → в разг. речи уже с двойной функцией перфекта и аориста → там же распространяется новая, сугубо аналитическая форма перфекта: *j'ai eu dit*.

Die Fragen des Überganges vom Klassizismus in die Romantik in der Dichtung von Mickiewicz, Mácha, Preseren und Vörösmarty

(Ein typologischer Versuch)

I. FRIED

In der Entwicklung der polnischen, der tschechischen, der ungarischen und der slowenischen Literatur kann der Stil mit Recht Klassizismus genannt werden, der sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. ausgestaltet hat. Deshalb ist er weder dem englischen noch dem französischen Klassizismus des 17—18. Jhs. gleich, unterscheidet sich aber im wesentlichen auch von den deutschen literarischen Richtungen des 18. Jahrhunderts. Damals waren in Westeuropa die ersten Epochen des Klassizismus bereits vorüber, neuere Richtungen begannen den erstarrten Klassizismus zu durchbrechen. Die Literaturen Osteuropas begannen gleichzeitig mit der Adaptation der Ideen der Aufklärung, ihre nationalsprachliche Lyrik und Epik zu entwickeln; sie standen vor der Aufgabe, in beschleunigtem Tempo jenen Entwicklungsgang zu gehen, den die Literaturen Westeuropas in nahezu zwei Jahrhunderten hinterlegt hatten. Das hatte zum Ergebnis, daß nicht ein, sondern *mehrere* Klassizismen[1] entstanden. Der die Regeln der Schulpoetik vor Augen haltende, die ästhetischen Lehren der antiken Auktoren einigermaßen vulgarisierende »*schulmäßige Klassizismus*«, der hauptsächlich in den unteren Schichten der Literatur zur Geltung kam, war in hohem Maße verbreitet. Diese Richtung brach in das sich gestaltende literarische Leben, forderte, unter Anwendung der antiken Lehren, ihre Rechte und spielte durch Anwendung antiker metrischer Formen, durch Bearbeitung gewisser (meistens patriotischer, feierlicher) Themen in der Literatur der Zeit eine bedeutende Rolle. Dabei ist der schulmäßigen Richtung gegenüber der *aufklärerische Klassizismus*[2] zu erwähnen, der die adäquate Form für den philosophischen und den ästhetischen Gedanken suchte. Gleichzeitig mit den Klassizismen erscheint der *Sentimentalismus*, der bis zum Ende innerhalb des Klassizismus bleibt, und nicht durch Verneinung der Ratio, im Gegenteil,

[1] K. Horváth, Les courants de l'époque des Lumières dans l'Est de l'Europe orientale. In: Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale. Budapest 1971, 97—109. K. Krejčí betont in seiner Bemerkung: »Il existe plusieurs classicismes« (111).

[2] K. Krejčí, Klasicismus a sentimentalismus v literaturách vychodních a západních Slovanů. In: Československé přednášky po IV. Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě. Praha 1955, 285—309.

durch Paarung der Gefühlen und mit der Ratio im Gesamtbild eine besondere Erscheinung bedeutet. Schließlich haben wir über den *Neoklassizismus*[3] zu sprechen, den wir als Vorbereiter der Romantik und zugleich als die letzte Entwicklungsphase des osteuropäischen Klassizismus bezeichnen können. Der Neoklassizismus schließt sich mehr als alles andere dem Rousseauismus, Herderschen Bewegung an und ermöglicht die Entdeckung der Volkskunst, das Heraufbeschwören der Vergangenheit, die gesteigerte und immer aktueller werdende Betonung der nationalen Ideen.

Wir haben sofort die Einschränkung zu tun, daß zwar alle ost-mitteleuropäischen Literaturen im Zeichen des Klassizismus und der Aufklärung die Planung und die Organisierung der ganz nationalen Literatur beginnen; diese ganz nationale Literatur wird in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. noch nicht überall verwirklicht. Während die polnische und die ungarische Literatur verhältnismäßig vollständig sind, ihr Klassizismus mehrschichtig ist, und in Keimen die ganze spätere Entwicklung enthält, bestehen z. B. in der slowenischen und der tschechischen Literatur die Fesseln der Deutschsprachigkeit, die auf dem wissenschaftlichen und dem literarischen Leben lasten; die slowenischen und die tschechischen Gebiete sind noch weniger unabhängig als das zur Aufteilung verurteilte Polen und das für seine Unabhängigkeit ständig zum Kampf gezwungene Ungarn. Auch in Polen und in Ungarn entwickelt sich der Träger der neuen Literatur, der dritte Stand (seine Rolle wird zwar von einer Schicht des Adels versehen, dennoch ist sie die Basis des literarischen Lebens und der nationalen Literatur). Auch die relative industrielle Entwicklung auf den tschechischen und den slowenischen Gebieten hat nicht die nationale Entwicklung zur Folge, die Aufklärung bleibt der Gärstoff des »nationalen Erwachens« dennoch müssen vorher Grundlagen geschaffen werden, wie sie besonders in der polnischen, zum Teil aber auch in der ungarischen Literatur schon vorhanden waren.

So gilt für den polnischen und den ungarischen Klassizismus zum großen Teil alles Obenerwähnte, der klassizistische Zeitabschitt der slowenischen und der tschechischen Literatur bringt keine so hervorragenden Schöpfer hervor, keine solche mit Polemiken und Experimenten erfüllte Literatur wie wir sie im Polnischen und im Ungarischen finden. Ein besonderes Problem bedeutet der *Sentimentalismus*.[4] Er entstand zwar im Rahmen des Klassizismus, doch nicht *gegen* den Klassizismus. Die gesellschaftlichen Motive des osteuropäischen Sentimentalismus sind gegeben, hier sei die Grab- und Friedhofpoesie erwähnt, während die individuelle Sehnsucht und die Melancholie

[3] Szauder J., A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában [Die Fragen des Klassizismus und der Klassizismus in der ungarischen Literatur der Aufklärung]. In: Az Estve és az Álom. Budapest 1970, 92—122.

[4] K. Krejčí, Klasicismus . . .; Wéber A., A szentimentalizmus [Der Sentimentalismus]. Budapest 1971.

in den meisten Fällen auf konkrete gesellschaftliche Gründe, auf aus den gesellschaftlichen Situation folgende Einzelschicksale zurückzuführen sind, der Sentimentalismus kann mit der in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. sich ausgestaltenden Welt, mit der Devalvation der Ideen, mit der bedrohten nationalen Existenz (Polen und Ungarn) in Beziehung gebracht werden. Aber auch die Quellen locken den ost-mitteleuropäischen Sentimentalismus nicht in die Richtung des Irrationalen (weder Rousseau noch Herder verneinen die Ratio). Nicht von hier führt der Weg zur Romantik, bzw. nicht die sentimentalen Elemente, nicht das sentimentale Verhalten entwickeln sich zur Romantik. József Szauder charakterisiert zutreffend die »in geschichtlicher Hinsicht getrennten und auch begriffsmäßig abzusondernden« Erscheinungen des Sentimentalen und des Romantischen: »Die sentimentale Nostalgie drückt die Sehnsucht nach einer kleinen oder einer großen Gemeinschaft aus, die romantische das Lebensgefühl des einsamen, des isolierten, des inadäquaten Menschen.«[5]

Alldies wird noch klarer, wenn wir die Lehren je einer Epoche von vier bedeutenden romantischen Schöpfern der vier Literaturen (der polnischen, der slowenischen, der ungarischen und der tschechischen) untersuchen. Der Übergang vom Klassizismus in die Romantik ist nicht nur die Eigenart der vier Literaturen, sondern auch ein wichtiges Charakteristikum im Lebenswerk der erwähnten vier Dichter. Auch Mickiewicz, Mácha, Prešeren und Vörösmarty selbst haben die verschiedenen Entwicklungsstufen ihrer Literatur durchgemacht und bezeugen auf ihre eigene Weise die verschiedenen Stationen der Entwicklung; als die ersten neuzeitlichen Dichter ihrer Literatur sind sie bestrebt, den Entwicklungsgang der nationalen Literatur dem der Weltliteratur anzupassen und sind — von der nationalen Tradition ausgehend — gezwungen, über die Irrwege der Klassizismen hinaus die nationale Romantik zu schaffen. Wir wollen darauf hinweisen, daß diese vier Dichter nur deshalb den nationalen und gleichzeitig den europäischen Gedanken miteinander vereinbaren konnten, weil sie die von der Vergangenheit ererbten Möglichkeiten, die unmittelbare Tradition erprobt hatten, um sich dann dieser (d. h. ihrer ersten schöpferischen Epoche, die noch das Echo der Vergangenheit, wenn auch nicht in unveränderter Form, war) entgegenzustellen; um ihre erste schöpferische Epoche zu verneinen; um den Klassizismus überholend, ihre Dichtung aufbauen zu können; alles verwerfend, was an die Vergangenheit gemahnt, und alles aus ihr hervorhebend, was vorwärts weist, um ihr romantisches Ich und ihre Dichtung verwirklichen zu können. Je nachdem, wovon sie sich zu trennen wünschen, können wir wieder ein verschiedenes dichterisches Verhalten entdecken. Und wir können wieder nur feststellen, daß die romantische Epoche einerseits der polnischen und der ungarischen, anderer-

[5] Szauder J., a. a. O. 104.

seits der tschechischen und der slowenischen Dichtung eine Ähnlichkeit zeigt.[6]

Das Kindheitserlebnis von Mickiewicz und Vörösmarty[7] ist die Poetik des schulmäßigen Klassizismus, die Theorie, daß das Dichten gelehrt werden könne. Sowohl in den polnischen als auch in den ungarischen Schulen herrschten die Lehren der Ars poetica des Horaz (mixit utile dulci), und diese Schulpoetik zeigte sich in der Nachahmung und in der Übernahme der Gattungen der antiken (hauptsächlich der römischen) Auktoren, in der Versifizierung der Propositionen. Von diesem schulmäßigen Klassizismus bedeutete die Entdeckung der aufklärerischen klassizistischen Tradition schon einen Schritt nach vorn (mehr bei Mickiewicz; bei Vörösmarty war die Befolgung des ungarländischen Neoklassizismus von Wichtigkeit!), und von hier aus erfolgt ein weiterer Schritt bis zum Abfassen des in der klassizistischen (oder der antiken) Form bereits romantischen Gedichts. Zur selben Zeit begleiten einige Reste der Aufklärung und des Klassizismus das Lebenswerk beider Dichter, der späte Mickiewicz wird gezwungen sein, sich mit der klassischen Philologie zu befassen; Vörösmarty aber schreibt noch 1837 im Stil und in der Versform des Neoklassizismus; einige Forscher bringen mit Recht sogar das Epos »Pan Tadeusz« mit Goethes »Hermann und Dorothea« in Beziehung, Spuren des sentimentalen Klassizismus darin entdeckend; es ist beachtenswert, daß Vörösmarty — im Jahre 1847! — das Gedicht »Forget not the field« von Thomas Moore *in Distichen* übertrug. J. Matl kann von unserer Epoche mit Recht feststellen: »Die Kunstauffassung dieser Epoche stellt eine Mischung von romantischen und klassizistischen Elementen dar.«[8] Mickiewicz und Vörösmarty gingen vom Klassizismus aus; davon, was ihnen am nächsten lag. Mickiewicz schuf im Geiste des aufklärerischen Klassizismus, davon zeugen sein heroisch-komisches Epos »Kartofla«, ferner »Adams Lied« (Hej, radością...) aus 1819 und das »Filaret-Lied« (Pieśnia filaretów) aus 1820. Aber die »Ode an die Jugend« (Oda do młodości) zeigt bereits, daß die Sehnsucht nach einer neuen Form in die Welt des Klassizismus eindringt. »Und die alten Formen stürzen ein« — zitiert Mickiewicz Friedrich Schiller; wenn die Form auch noch klassizistisch ist, der Inhalt bleibt nicht mehr in jenem Rahmen, den der Rationa-

[6] Einige Einfälle des typologischen Vergleichs haben wir den nachfolgenden Arbeiten entnommen: I. Sőtér, Paralele węgierskego i polskiego romantyzmu. In: Adam Mickiewicz 1855—1955. Warszawa 1958, 537—549; — L. Sziklay, Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte: Studia Slavica 9 (1963) 311—335; — K. Horváth, Zagadnenie gatunków literackich w literaturze węgierskiej i polskiej klasycyzmu i romantyzmu. In: Studia z dziejów polsko—węgierskich stosunków literackich i kulturnych. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, 251—288; — I. Fried, Úloha almanachov vo východo-európskych literatúrach v období národného obrodenia. In: Biografické štúdie, I. Martin 1970, 75—79.

[7] Horváth K., A klasszikából a romantikába [Von der Klassik in die Romantik]. Budapest 1968.

[8] J. Matl, Südslawische Studien. München 1965.

lismus bestimmt, das biblische Bild wird vom Motiv des hohen Fluges, des in die Ferne Schweifens umgeändert und umgestimmt, welches Motiv zum Grundgedanken des Romantikers Mickiewicz wird.

Vörösmartys Ausgangspunkt ist der schulmäßige Klassizismus, auch er versifiziert Propositionen, und dann erprobt er der Reihe nach den Ton der neoklassizistischen Dichter der Zeit, er schreibt z. B. Gedichte in der Art von Dániel Berzsenyi und Benedek Virág. Zu Beginn der 1820er Jahre wird seine Poesie immer mehr vom Ideenkreis des erwachten adelig-nationalen Widerstandes erfüllt; was bis dahin abstraktschulmäßig war, wird konkreter dann hat er bei der Vorbereitung auf das nationale Epos mit den Gegensätzen zwischen den Forderungen der Vergilschen Kunstart und den poetischen Möglichkeiten der Gegenwart zu rechnen. Aus dieser dichterische Krise geht 1825 das als nationales Epos gedachte Werk »Zalán futása« (Zaláns Flucht) hervor, dessen zwei zur Harmonie gezwungene, aber einander widersprechende Schichten zugleich Zusammenfassung des Klassizismus und Formulierung der romantischen Dichtung sind.

Mickiewicz und Vörösmarty schaffen in ihrer zweiten schöpferischen Epoche ihre neuen Kunstgattungen auch dann, wenn diese Kunstgattungen nicht mehr bedeuten als die neue Fassung der Versarten und Kunstgattungen des Klassizismus. So werden die für volkstümlich angesehene Ballade und die Romanze bei beiden Dichtern zur wichtigen Manifestationsmöglichkeit. Vörösmarty schafft die Ode neuen Typs, die eine wichtige Funktion der patriotisch-philosophischen Poesie ausübt. Mit der Epik brechend, widmet er sich der Dramatik; die meisten seiner Schauspiele haben aber wenig Bühnenmäßiges, sind vielmehr dramatische Gedichte, Dialoge lyrischen Charakters. Wie »Die Ahnen« (Dziady) von Mickiewicz kein wirkliches Theaterstück ist, eher ein philosophisches Gedicht lyrischen Gepräges, verrät es viel mehr von den inneren Krisen des Autors, vom Schicksal seiner Nation als von der Sehnsucht nach einer theatralischen Darstellung.

Die zweite Schaffensperiode von Mickiewicz ist sozusagen die Verleugnung der ersten. Er pflegt nicht mehr die Anakreontik, das heroisch-komische Epos verleugnet er mit seinem Pan Tadeusz, die Welt der Balladen ist nicht jene der Filareten. Deshalb benötigt er Traditionen anderer Art. Er verwirft den Warschauer Klassizismus, versetzt ihm einen Schlag und greift bis in die zum Volksmäßigen neigende Literatur der Konföderation von Bar zurück, schöpft aus dieser bzw. er läßt die mystischen Zeremonien seines Volkes in den Ahnen wieder aufleben. Eine andere Frage ist, daß dieser Mystizismus in der Entfaltung des dramatischen Gedichts sich immer mehr rationalisiert.

Vörösmarty verleugnet seine Anfangsgedichte auf die Weise, daß er sie niemals publiziert. Er wendet sich entschieden gegen die primitiven, schulmäßigen Reimereien, wenn er das einmal schon angeschnittene Thema in der romantischen Periode neu formuliert. Später verspottet er in seinen Epigram-

men auch seine eigenen klassizistisch-nationalen Vorstellungen, und ist bestrebt, Werke in romantischen Rhythmen zustande zu bringen.

Wenn wir das Gesagte nun der Poesie von Mácha[9] und Prešeren[10] gegenüberstellen, können wir interessante Ähnlichkeiten und Abweichungen feststellen. Mácha hat z. B. keine aufklärerische klassizistische Epoche. In seinem Kindesalter und in seiner frühen Jugend gelangte er unter den Einfluß des sentimentalen Klassizismus, der Dichter des Hainbundes. Es ist für ihn charakteristisch, daß seine Erstlinge deutschsprachig sind,[11] und in dieser deutschsprachigen Dichtung auch der Grab- und Friedhofkult, der Todeswunsch, die Nacht zu großer Rolle kommen. Dies ist noch keine romantische Literatur, sondern die späte Manifestation des sentimentalen Klassizismus, obwohl die Romantik die Rahmen zu sprengen beginnt. Der 1829 erschienene Gedichtband von Mácha (Versuche des Ignaz Mácha) enthält diese frühen Schöpfungen. Seine Erstlinge in tschechischer Sprache werden von der Forschung für *präromantisch* gehalten, obwohl wir im Vergleich zu seinen späteren Gedichten auch hier die späte Variation des sentimentalen Klassizismus finden, wenn auch der Einfluß der romantischen Literatur nicht geleugnet werden kann. Dennoch entwickelt der Dichter nicht diesen späten sentimentalen Klassizismus zur Romantik. Als er nach einem inspirierenden Beispiel Ausschau hält, fällt sein Blick auf die polnische Romantik. Charakteristisch ist, daß ihn aus der tschechischen Literatur nicht die Aufklärungsdichtung inspiriert, nicht die Vorläufer der tschechischen klassizistischen Dichter, wir müssen ganz bis zum Barock zurückgreifen, wo wir den richtigen Poeten der tschechischen Mai-Landschaft finden: Adam Michna z Otradovic.[12] Mácha entdeckt für die romantische Dichtung die am meisten entsprechende lyrisch-epische Form: das Byronische Poem, und danach schafft er sein »Máj« betiteltes erzählendes Gedicht, das schon die reine Formel der Romantik zeigt.[13] Die Abrechnung mit der deutschsprachigen Dichtung zeigt zugleich den Anspruch auf das Abweichen vom sentimentalen Klassizismus. Und wenn in seinen tschechischen Gedichten der Sentimentalismus noch vorhanden ist, sind wir Zeugen des Abweichens von der klassizistischen Tradition, der allmählichen Bekämp-

[9] Dějiny české literatury, II. Literatura národního obrození, II. Praha 1960, 432—456.

[10] A. Slodnjak, Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe: Slavistična revija 2 (1949) 1—29, 8 (1955) 24—38; — ders., Geschichte der slovenischen Literatur. Berlin 1958;— Zgodovina slovenskega slovstva, II. Romantika in Realizem, I. Ljubljana 1959, 91—145.

[11] O. Králik, Zu den deutschen Gedichten Karel Hynek Mácha: Zeitschrift für Slawistik [= ZSlaw] 6 (1961) 387—414; 7 (1962) 60—102.

[12] A. Měšťan, Tschechische Barockliteratur: Die Welt der Slawen 15 (1970) 3: 9—10.

[13] Zd. Kalista, Die epische Grundlage von Máchas »Máj«: ZSlaw 11 (1966) 570—593; — J. Striedter, K. H. Mácha als Dichter der europäischen Romantik: Zeitschrift für slawische Philologie 32 (1963).

fung des Sentimentalismus, also Zeugen eines Kampfes, dessen Ergebnis die Werke »Máj« und »Cigáni« sind.

Prešeren, ähnlich wie Mickiewicz und Vörösmarty, machte bedeutende klassisch-philologische Studien. Besonders Ovid übte auf ihn eine Wirkung aus, und seine ersten Gedichte sind offenbar im Zeichen des Klassizismus entstanden. Wir können die Qualität der Gedichte nur vermuten, war doch bei Prešeren der Bruch mit dem Klassizismus am auffallendsten: er verbrannte seine frühen Gedichte. Was erhalten blieb, bekräftigt unsere Ahnungen: sein Gedicht »Astrologom« ist nicht mehr als die originell abgefaßte Schöpfung der klassizistischen Anakreontik, obwohl dieses Gedicht das engumgrenzte Thema der Anakreontik zu durchbrechen versucht. Die Ballade »Povodni mož« wäre schon eine volkstümlich-romantische Kunstgattung, wenn Prešeren die alte Volkssage nicht allein als Ausgangspunkt benützt (diese nicht veredelt) und die Form nicht vom aufgeklärten Klassizisten Vodnik ererbt hätte. Prešeren blieb bis an sein Lebensende auch ein deutscher Dichter, wobei er mit seiner Dichtung der Schöpfer der neuen slowenischen Literatursprache wurde. Seine deutschsprachige Dichtung ist ebenfalls romantisch; anfangs wirkten die Balladen von Bürger auf ihn, später gelingt es ihm immer mehr, die ihm am meisten entsprechenden Formen zu finden. So durchbrach er die klassizistische Disziplin des Sonett mit seiner Leidenschaft (ebenso wie Mickiewicz und mit einem Vers Vörösmarty), auch er schafft die slowenische Entsprechung des Byronschen Poems: »Krst pri Savici« löst das vorromantische große Dilemma der Zeit: die Darstellung der nationalen Vorzeit kann er mit der Aussage des Romantischen verbinden.[14] Prešeren wertet die Kunstgattungen der Aufklärung um: in seinem Gedicht »Slovo od mladosti« gibt er der Elegie einen neuen Sinn, in seinen Gedichtzyklen »Ljubeznjeni soneti«, »Sonetni venec« und »Sonetje nesreče« macht er das Sonett zum Träger der typischen romantischen Aussage, verwirklicht aber auch die romantische Ode und das philosophierende Gedicht. Am Beginn seiner Laufbahn blätterte er in den ästhetischen Büchern von Batteux und Bouterweck, später machte er sich — hauptsächlich durch Vermittlung von Matija Čop — die Literaturbetrachtung der Romantik zu eigen, und in seinen Gedichten erkennen wir die Ideenwelt Hegels.

Mickiewicz und Vörösmarty wurden die Dichter ihrer Nationen und waren — wenn sie auch mit den Anhängern des Klassizismus ihren Kampf auszufechten hatten — in den bemerkenswerteren Abschnitten ihrer Laufbahn von Anerkennung und Verehrung umgeben. Beide drückten die Sehnsucht, die Gedankenwelt der Besten der Nation aus. Mácha und Prešeren mußten den Kampf gegen Unverstand und Konservativismus aufnehmen. Während

[14] K. Horváth, L'épopée nationale dans les littératures d'Europe centrale et orientale à l'époque de la transition du classicisme au romantisme: Acta Litteraria Ac. Sc. Hung. 4 (1962) 432—436.

die Liebesdichtung von Vörösmarty und Mickiewicz in der Literatur der Zeit voll und ganz Aufnahme fand, wurden Mácha und Prešeren der Unmoral bezichtigt, verspottet, das tschechische und das slowenische literarische Leben der Zeit beobachtete anfangs mit Erstaunen, dann immer zorniger den kühnen Weg der beiden Dichter in der dichterischen Darstellung der romantischen Leidenschaft. Die polnische und die ungarische Literatur verwirklichten nach dem vollständigen Klassizismus die Romantik, die auf breiter Unterlage aufgebaut wurde. Hier bereinigten zuerst theoretische Kämpfe die Terminologie der Romantik, dann erschienen wichtige Kommentare über die Romantiker. Mácha und Prešeren konnten nicht auf solchen Grundlagen bauen. Und obwohl Matija Čop mit voller theoretischer Bereitschaft neben seinem Kollegen Prešeren stand, hätte der Ausbau eines der ungarischen und der polnischen romantischen Theorie ähnlichen Systems nur gleichzeitig mit der dichterischen Verwirklichung erfolgen können. Charakteristisch ist: der ungarische Almanach »Aurora« zeigt den Übergang von der Klassik in die Romantik, ist gleichsam Zeuge dieses Vorgangs. Die »Krajnska Čbelica« ist der Schauplatz der Verwirklichung der slowenischen Romantik, die Einstellung des Almanach erfolgte aber auch wegen ihres Dienstes an der Romantik. Mácha und Prešeren schaffen der öffentlichen Meinung entgegen, Vörösmarty und Mickiewicz wirken in Übereinstimmung mit der öffentliche Meinung, mit dem literarischen Leben; jede ihrer Schöpfungen bedeutet ein begeistert aufgenommenes Ereignis.

Trotz dieser vielen Unterschiede, die noch in größerer Anzahl angeführt werden könnten, stimmen beide Dichter in einem überein: in der Ablehnung des Sentimentalismus. Mickiewicz hält sogar in der Liebesgedichten seine Gefühle diszipliniert zurück: nicht die lyrische Überschwenglichkeit, sondern die harte und starrsinnige Leidenschaft sind ihm eigen; wo er zum Sentimentalismus Gelegenheit hätte, wie z. B. in den in Odessa geschriebenen Sonetten, auch dort verwendet er eine andere Methode.[15] Die zarten Liebesspiele erhalten im zwängenden Rahmen des klassizistischen Sonetts ihren sprachlichen Ausdruck, oft liefern sogar aus dem Rokoko stammende Bilder die äußere Form (im Sonett »Der Jäger« [Strzelec]); wir betonen aber, daß dies nur eine äußere Form ist, in der sprachlichen Gestaltung siegen romantische Darstellung und Ausdrucksweise, Inhalt und Form stehen einander mit derselben Spannung gegenüber wie im ersten Satz der h-Moll Sonate Chopins, wo die klassische Sonatenform den leidenschaftlich-romantischen Inhalt birgt.

Vörösmarty lehnt auf ähnliche Weise die Möglichkeit des Sentimentalismus ab. In der Ballade »Szép Ilonka« (Die schöne Ilonka) kommt auch das sentimentale Motiv vom »Liebestod« vor, wird aber einerseits durch die zeitgeschichtlich wirkende Anspielung auf das nationale Königtum geschwächt, anderseits fördert der musikalische Stil das uferlose Anschwellen der Leiden-

[15] Sziklay L., Mickiewicz. Budapest 1968, 62—65.

schaft; die Authentizität des konkreten gesellschaftlich-individuellen Erlebnisses verhütet das Untergehen im Gefühlsmäßigen. Die Äußerlichkeiten rühren noch von der sentimentalen Literatur her (Schmetterling, Wald, kleines Heim, unschuldiges Mädchen), aber diese Äußerlichkeiten werden von der Romantik beseelt, sie erfüllt sie mit Leben, macht sie zum späten Niederschlag eines dichterischen Erlebnisses.

Mácha benützte sogar in seinen tschechischen Gedichten das Rüstzeug der Friedhof- und Grabpoesie. Was aber in seinen deutschsprachigen Gedichten meistens Äußerlichkeit, übernommene Manier ist, in dem an sein Herz geschriebenen, am Grabe seiner jüngeren Schwester entstandenen Gedicht geht er über die erstarrten Formen des Youngismus hinaus, wird sozusagen von individuellen Gefühlen erfüllt und nähert sich dem Byronismus. Besonders sein Gedicht »Straba« zeigt diesen Weg, die sentimentale Äußerlichkeit, es ist eine nach dem Gedicht »Lenore« von Bürger und auf Grund der Villi-Sagen entstandene Ballade, unter Hinweis auf die heidnische Göttin (»Lada«), die Vortragsweise ist voll romantischer Ahnung, Aufgeregtheit und Geheimnis, bereitet bereits eine Ballade neuen Typs vor, die von psychologischer Authentizität ist und gleichsam der sentimentalen Darstellungsweise gegenübersteht.

Prešeren (gleich Vörösmarty) verspottet in seinem satirischen Werk den Klassizismus, den Stil des sentimentalen Klassizismus und seine Vertreter (Nova Pisarija); aber es kann — bei Prešeren — in den Sonetten den Einfluß des Klassizismus entdeckt werden, doch nur in Äußerlichkeiten, in einigen Bildern; aber er stellt den klassizistischen Wortgebrauch, das mythologische Bild sogleich in den Dienst der romantischen Aussage. Es ist bezeichnend, wie sich in seinem »Sonettenkranz« einige klassizistische Äußerlichkeiten mit der romantischen Form vermengen. Im II. Sonett stoßen wir z. B. auf das Echo des Exegi monumentum von Horaz, um mit der erhaltenden Kraft des Liedes dem Erwachen des slowenischen Volkes zu dienen: »Vreména bodo Kranjcem se zjasnila« und kehrt dann wieder zu dem die Sonette auslösenden Liebesgefühl zurück, die Thematik des Vaterlandes und der Liebe miteinander verknüpfend. Ebenso befaßt er sich im VI. Sonett mit dem stiefmütterlichen Schicksal der heimatlichen Musen, im VII. Sonett besingt er die slawische Wechselseitigkeit, wobei er die Zukunft der Slowenen und der anderen slawischen Völker in der Gemeinsamheit sieht.[16]

Die vier Dichter verwirklichen also — den Sentimentalismus verwerfend — die aus dem Klassizismus entstehende, zeitweise ihn zurückweisende Romantik. Die Poesie der vier Dichter wird durch je ein mächtiges

[16] Prešeren lehnte den Illyrismus ab. Er stellte sich auch Kopitar gegenüber, als dieser die Methode der serbischen Spracherneuerung und Sprachschöpfung der slowenischen Literatur aufzwingen wollte. Prešeren wollte nur die Ergebnisse von Vuk Karadžić benützen. Sein Gedicht »V spomin Matija Čopa« (1846) beleuchtet slowenische Literaturprobleme. Vgl. A. Slodnjak, Einige Gründe für Kopitars Kampf gegen die slowenische Dichtung: Frankfurter Abhandlung zur Slawistik 8 (1966).

Liebeserlebnis genährt: Etelka, Maryla, Julia und Lori inspirierten ihre Dichter-Anbeter zu den Tönen der tragischen Liebe, und auch wenn sie das Motiv des Liebestodes erklingen lassen, können sie von der Romantik nicht abweichen. Dies läßt sich mit dem romantischen Weltbild in Verbindung bringen. Die vier Dichter anthropomorphisieren die ganze Natur; im ersten intermezzo von Máchas »Mai« verabschiedet sich gleichsam die ganze Welt von dem hingerichteten Räuberhauptmann, in den Reigen treten der Chor der Geister, die Säule, der Frosch des Moors, der Sturmwind des Sees, der Mond, zu sprechen beginnen die Nacht, der Berg, der Tau, die Erde. Dieses kosmische Sehen charakterisiert auch die Ahnen, wo aus dem Chor der Vögel, dem »Dialog« der Raben, der Eulen sich die Exposition entfaltet.

Eine noch nähere Verwandtschaft können wir in bezug auf ihr Weltbild in der Dichtung Vörösmartys und Prešerens entdecken. Beide charakterisiert die kosmische Betrachtung von Leben und Tod. Vörösmarty schreibt im Epos »Zalán futása« (Zaláns Flucht) das Leben dem Strahl des »Lebenssternes« zu, ein Held stirbt:

És ekkor az életi csillag
Visszavevé sugarát, mely búsan zenge, miként zeng
A panaszos lantnak megpattant húrja, s rezegve
égbe keringett a kínnal telt földi határból.

Und dann nahm der Lebensstern
seinen Strahl zurück, der traurig tönte, so wie tönt
die zersprungene Saite der klagenden Leier, und vibrierend
zum Himmel stieg von der mit Pein erfüllten Erde.

Der selbe Gedanke ist auch bei Prešeren zu finden; nur geschieht dies in einer vollständig Schelling-Hegelschen Darstellung im deutschsprachigen Gedicht »Dem Andenken des Matthias Čop«:

der Weltgeist sandte aus der lichten Halle,
dich abzurufen zu des Lichts Genossen
den Genius ab, im hellesten Kristalle
der reinsten Woge löscht' er aus den Funken,
auf daß er rein zurück zum Urlicht walle.

Diese Art Weltbild ist mit seinem universalen Gepräge, seinem Sehen, das die ganze Natur zu überblicken vermag, mit seiner Endgültigkeit eine Verneinung des engumrissenen, am Rationalismus hängenden Sentimentalismus, dessen Weltbild sich auf die Darstellung der individuellen Gefühle beschränkt. Hingegen ist es eine Fortsetzung des Neoklassizismus darin, daß die dort nur angeregten Bestrebungen bewahrt, entwickelt und zur allgemeinen Gültigkeit erhoben werden. Die mechanistische Entwicklungstheorie, das Zuwenden zum Volkslied, die endlosen Perspektiven der menschlichen Gesellschaft wurden zuerst von Herder formuliert. So kamen sie in die ost-mitteleuropäische Romantik; dort schlossen sie sich mit dem Anspruch der Ausbreitung, Schaffung der Literatursprache zusammen.

Der Neoklassizismus hat in der tschechischen und der ungarischen Literatur unter Betonung des Rechts des Dichters zur Sprachschöpfung auch das

Problem der Spracherneuerung aufgeworfen.[17] In der polnischen Literatur war das in diesem Maße nicht notwendig, aber zu einer gewissen Reform der Dichtersprache kam es auch dort (in der Dichtung von Mickiewicz), während der slowenische »ABC-Streit« der Sprach- und Geschmackskampf der Romantiker gegen die Vertreter des erstarrten Klassizismus ist. In der tschechischen und in der ungarischen Literatur waren Kazinczy und Jungmann, Dichter-Übersetzer, Ästhetiker und Literaturorganisatoren in einer Person, die Lenker der Sprachpflege; obwohl in sprachlichen Fragen der Sprachgebrauch des Klassizismus für sie entscheidend war, waren sie durch die Praxis ihrer Übertragungen, mit ihrem ästhetischen System Wegbereiter für die Romantiker. Tatsache ist, daß sie die Berechtigung des Neologismus in der Literatur und in der Dichtersprache betonten; gleichzeitig boten sie in solchen Kunstformen und Kunstgattungen Beispiele für die Übertragung, was in der tschechischen und in der ungarischen Literatur im wesentlichen fehlte und den Romantikern die Möglichkeit zur sprachschöpferischen Tätigkeit öffneten; wenn auch sie selbst nicht zu den Romantikern gezählt werden können.

Dies bedeutet auch, daß den Romantikern — ebendeshalb, weil die sprachliche Entwicklung ein gewisses Niveau erreichte — die Musikalität der Sprache das Wichtige ist. Mácha, Mickiewicz, Vörösmarty und Prešeren entlockten den traditionellen und kaum adaptierten Gedichtformen — solche musikalischen Töne, von denen die Vorgänger keine Ahnung hatten; sie ermöglichten, daß die Reime, der Gefühlswert der Wörter, der in Musik übergehende Rhythmus durch den Klang einen Gedanken sinnfällig werden lassen, eine inhaltliche Funktion innehaben.

Während der Sentimentalismus das rankengleiche Strömen, die Poesie der aus Satzgeweben sich entfaltenden Gefühlswellen schuf und eher in der Prosa bedeutendere Schöpfungen zustande brachte, hob die ost-mitteleuropäische Variation der Romantik der Lyrik empor, auch wenn die Härte und die disziplinierende Kraft der Leidenschaft oft auch Dämme in den Weg des uferlosen Strömens der Gefühle stellte. Die Bündigkeit, das Konzentration, das Bildhafte und das Musikalische sind die Merkmale dieser Romantik, die sich als »Gesamtkunstwerk« der Kunstgattungen auszeichnet. Máchas »Mai« ist gleichzeitig ein romantisches Poem, ein Gedicht in Dialogform, ein lyrisches Gedicht. »Die Ahnen« von Mickiewicz sind die Kontamination eines Schauspiels, eines lyrischen Gedichts und eines romantischen Poems; »Csongor und Tünde« von Vörösmarty ist der Form nach ein Theaterstück, in Wirklichkeit die Vermengung der erwähnten Kunstgattungen. »Die Taufe an der Save« von Prešeren enthält einen Sonett, einen Gedicht in Terzinen und einen Poem in Dialog, ist zugleich ein lyrisch-dramatisch-episches Gedicht. Das Ausdehnen

[17] Neuestens: R. Pražák, Dobrovský a Kazinczy: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 17/18 (1971) 54—60.

der Kunstgattungen ist die mittelbare Folge der Ausdehnung des Weltbildes: die kosmisch gültige, die grenzenlosen Möglichkeiten des Individuums ausdrückende Aussage sprengt den traditionellen Rahmen.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Untersuchung des Lebenswerkes der vier Dichter das Modell der vier romantischen Literatur ergeben kann. Der ausführliche Vergleich der Grundelemente dieses Modells ist Aufgabe der zukünftigen Forschung. Das Ergebnis unseres Versuches können wir wie folgt zusammenfassen:

1. In Ost-Mitteleuropa haben sich im 18. Jh. nicht nur ein Klassizismus sondern mehrere entwickelt;
2. Hauptsächlich führte der Neoklassizismus zur Romantik; und nicht der Sentimentalismus schlug in die Romantik über;
3. Dieser Vorgang fand auch im Lebenswerk der vier romantischen Dichter statt, der erste Abschnitt ihrer Dichtung steht mit dem zweiten deshalb in schroffem Gegensatz, weil dieser Übergang sichtbar wird;
4. Wir haben die untersuchten ost-mitteleuropäischen Literaturen in zwei Grundtypen eingeteilt: wo ein verhältnismäßig vollwertiger Klassizismus zur Ausgestaltung bzw. wo der Klassizismus relativ in engem Rahmen zur Geltung kam. Dementsprechend wurde auch der Übergang anders verwirklicht.

Unser Versuch diente zugleich dem Zweck, die Methode des typologischen Vergleichs auf die Waage zu legen, denn wir sind der Meinung, daß wir nur so im stande sind, die Zone zwischen der deutschen und der russischen Literatur literaturgeographisch zu erfassen. Zu dieser Synthese lieferten wir als Versuch unseren Beitrag.

Défense et illustration de la phonétique stylistique

L. GÁLDI

1. En 1968, à la 1re réunion du Comité International de Poétique et Stylistique Slaves à Varsovie, j'ai déjà exposé les motifs qui nous obligent de créer — aussi bien dans nos traités théoriques que dans nos analyses textuelles — une sorte d'équilibre des trois grands domaines des recherches stylistiques: a) la p h o n é t i q u e stylistique; b) la l e x i c o l o g i e stylistique et c) la s y n t a x e stylistique.[1] Etant donné que les actes de cette réunion n'ont pas encore été publiés, je crois nécessaire de reprendre, dans un autre contexte, le fil de mes réflexions de 1968.

2. Notre première tâche consiste à préciser pourquoi, à l'heure actuelle, il est recommandable de dire un mot dans l'intérêt de la phonétique stylistique, c'est-à-dire de l'importance du s o n dans la constitution d'un simple énoncé ou d'un style littéraire individuel (pour ne signaler que ces deux cas extrêmes des communications). Les motifs de notre prise de position sont bien nombreux; pour le moment il suffit de renvoyer très brièvement aux suivants.

2.1. Depuis un certain laps de temps on voit paraître bien souvent des études et des essais de synthèse qui ne prennent guère en considération la valeur expressive de l'aspect phonique d'un mot, d'une phrase ou d'un énoncé (c'est-à-dire d'une phrase ou d'une série de phrases).[2]

[1] Dans certains cas — comme par exemple à propos de l'italien classique ou du fransais du 16e siècle — il est utile d'intercaler entre la lexicologie et la syntaxe stylistique un chapitre réservé à la morphologie stylistique. Il y a des états de langue où le caractère archaique d'un morphème ou d'une forme verbale peut avoir une valeur expressive plus ou moins nette: autrement dit, le morphème et la forme verbale peuvent fonctionner comme autant de stylèmes.

[2] Sous ce rapport nous pouvons renvoyer entre autres à plusieurs travaux de A. I. Efimov (Об изучении языка художественных произведений, Москва, 1952; Стилистика художественной речи, Москва, 1957), ainsi qu'à un récent traité de stylistique de Mme M. Kožina (О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. Пермь, 1972). V. aussi l'étude de A. A. Leont'ev (Исследования поэтической речи dans le recueil Теоретические проблемы советского языкознания. Москва, 1968, 143—153).

2.2. Si, de temps en temps, on consacre une monographie à part aux problèmes essentiels de la phonétique expressive,[3] on n'y traite qu'incidemment des faits d'ordre lexical ou syntaxique; il n'en est pas moins vrai que la valeur expressive d'un enjambement — et de la courbe d'intonation qui en résulte — ne peut être appréciée sans un examen approfondi de t o u s les éléments de la «phrase enjambante», voire du contexte qui, à un moment donné, exigeait le passage de la phrase en question d'un vers au suivant.

3. Comment remédier à ces inconvénients d'abord au point de vue théorique, ensuite sur le plan de l'analyse textuelle qui est la base même de toute espèce de recherche stylistique? Ces deux questions ne peuvent être confondues: la théorie de la stylistique a pour but de formuler, d'une manière plus ou moins abstraite, les principes sur lesquels s'appuie l'analyse concrète d'un texte donné; en même temps il faut proposer une terminologie qui nous servira de guide dans le labyrinthe presque inextricable des faits d'ordre stylistique, c'est-à-dire des stylèmes.

4. Nous avons déjà signalé plus haut (*1.*) la nécessité de créer un certain équilibre des trois principaux domaines de la stylistique. Il serait exagéré et même très discutable de parler de l'«autonomie» de la phonétique stylistique;[4] il n'en est pas moins vrai que, sur le plan de l'expressivité, le système des voyelles et des consonnes d'une langue donnée a des reflets qui, dans leur ensemble, créent une espèce de «jeu second», une danse très impressionante des «lumières» et des «ombres», des effets sonores proprement dits et des longs moments de silence. Il convient de penser, d'une part, à l'opposition fondamentale des voyelles c l a i r e s et des voyelles s o m b r e s, d'autre part, à celle des consonnes d u r e s et des consonnes m o u i l l é e s. Chaque membre de ces séries d'unités phonétiques (et le plus souvent aussi phonologiques) a une individualité très marquée: les fonctions expressives latentes d'un *a* sont bien différentes de celles d'un *e*; en même temps il est évident qu'entre les «projections affectives» d'un *i* et d'un *u* (= *ou*) les différences sont encore plus notables. Une langue qui possède des voyelles nasales (comme le français) dispose de certaines possibilités expressives qu'une langue sans voyelles nasales (comme l'italien) ne connaît point; en roumain — et ceci est assez surprenant — c'est la combinaison d'un *i* vélaire (*î*) et d'une consonne nasale *(n, m)*

[3] V. par exemple: Fónagy I., A költői nyelv hangtanából (avec un résumé allemand: Aus der Lauthlehre der dichterischen Sprache). Budapest, 1959.

[4] Les «заумные стихи» mis à part, la musicalité d'un texte, même s'il s'agit de la poésie pure, ne peut jamais entièrement «étouffer» ou neutraliser la valeur sémantique des mots et des phrases. C'est pourquoi la musicalité poétique d'une Ночь de Lermontov ne peut être confondue avec celle d'un nocturne de Chopin: dans le second cas la «sémantique» ou, plus simplement, la signification du texte musical reste nécesssirement beaucoup plus vaporeuse.

qui peut produire un effet comparable à celui des voyelles nasales en français (cf. aussi l'effet analogue de *-он, -ун* en russe). Il en est de même dans le domaine des consonnes: le français qui a depuis longtemps perdu ses affriquées *(tš, dž* et *ts)* ne peut guère recréer certains stylèmes d'ordre expressif qui pullulent dans n'importe quel chant de l'Enfer dantesque. Il y a donc des effets stylistiques phonologiquement déterminés qui varient selon les langues.

4.1. Pour désarmer les adversaires de notre conception, il n'est pas inutile d'ajouter un fait nullement négligeable. Les possibilités virtuelles d'un système phonétique donné ne se font valoir que dans un c o n t e x t e a p p r o p r i é ; autrement dit, il est indispensable qu'il y ait une harmonie solidement établie entre l'aspect phonique et le contenu logique d'un mot ou d'une expression. Le mot latin *mors, mortem* (cf. it. *morte*, r. *moarte*, fr. *mort*) est, à cause de sa voyelle sombre, un support phonique plus expressif que sa correspondance russe *смерть* où l'*e* n'a d'autre fonction que d'unir le groupe initial *sm-* au groupe *-rť*, placé à la fin du mot. D'autre part, cependant, il suffit de signaler l'adjectif *мертвый* pour y retrouver des nuances vocaliques comparables (jo) à l'expressivité de l'*o* dans *mors*.[5]

4.2. Pour écarter une série d'objections un peu différentes, il faut respecter aussi un autre principe. On ne doit jamais demander à une langue ce qu'elle n'a pas; la valeur symbolique des voyelles claires et sombres caractérise l'indication de la proximité et de l'éloignement dans les langues finno-ougriennes (cf. en hongrois *ez* 'celui-ci', *az* 'celui-là'; *itt* 'ici', *ott* 'là[-bas]' etc.), mais ni *iste / ille* ou *dieses / jenes* etc. ne rendent exactement les oppositions de ce genre (cf. pourtant en anglais *these / those* ou en r. *ceй/mom*). L'expressivité d'un support phonique n'obéit donc à aucune prédictibilité rigoureuse; les possibilités lexicalement garanties de l'expressivité varient assez librement d'une langue à l'autre.

5. D'une manière générale, la plupart des langues seraient assez pauvres en «mots expressifs» (M. Grammont), si, outre les onomatopées proprement dites, on ne rencontrait partout des m o t s e x p r e s s i f s s e c o n d a i r e s. Rappelons pour un instant les exemples les plus connus (qu'on a peu analysés de n o t r e point de vue). Il est facile de constater que dans la première strophe de la célèbre Chanson d'automne de Verlaine on ne trouve presque a u c u n e onomatopée; la répétition insistante des voyelles sombres est assurée par un énoncé contenant des mots expressifs s e c o n d a i r e s: «Les *sanglots longs* / Des vi*o*l*ons* / De l'*automne* / Blessent *mon* coeur / D'une *lan*gueur / *Monotone.*» On ne peut considérer comme de vieux mots expressifs que *sanglot* (< lat. *singultus*, lat. vulg. **singluttus)* et *langueur* (< lat. *languor*,

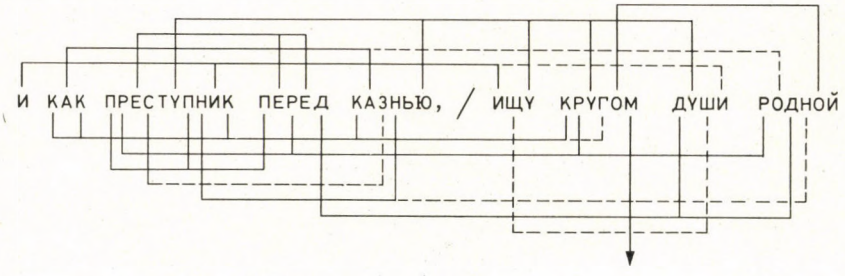
[5] Sur les onomatopées primaires et secondaires v. plus bas: 5. L'expressivité de *mors* et de *мертвый* est d'ailleurs plus ou moins «lexicalisée», puisqu'elle est suggéré par l'acception fondamentale de ces mots.

cf. *languidus, languesco)*; le reste du vocabulaire — *long, violon, automne, mon, monotone* — se compose de lexèmes purement intellectuels que seules les exigences d'une vision mélancolique du monde ont fait entrer dans ce contexte

Les analogies russes — pour ne citer que ce seul exemple slave — sont innombrables; quand on lit ces deux vers de Lermontov:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской...

on est impressionné, d'un côté, par la fréquence des *u* et des *o*, de l'autre, par celle des labiales qui mettent en relief des termes aussi importants que *будущность* et *боязнью*; il n'en est pas moins vrai qu'a u c u n de ces lexèmes n'est une onomatopée, c'est-à-dire un mot expressif primaire. Le ton tragique de l'opposition *будущность* 'avenir' et *прошлое* 'passé' ne s'explique que par la proximité de deux termes éminemment affectifs, à savoir *боязнь* 'peur, frayeur' et *тоска* 'tristesse, mélancolie'. Signalons aussi le parallélisme fort expressif de ces deux phrases et l'emploi anaphorique du verbe *гляжу*; tous ces stylèmes doivent pourtant leur raison d'être à l'angoisse mortelle qui s'exprime dans les deux vers suivants:



6. Outre les effets dus à la répartition des sons, on doit confier aux recherches de phonétique stylistique l'étude de la segmentation de la phrase et celle du rythme de chaque segment syntaxique. En dernière analyse, la segmentation phonétique s'explique toujours par une stylisation plus ou moins nette de la pensée à exprimer; les pauses sémantiquement motivées séparent nécessairement des constructions syntaxiques bien cohérentes (cf. le groupe du sujet, celui du prédicat, etc.). L'examen du rythme de la phrase embrasse aussi bien les communications orales que les énoncés écrits, voire les énoncés de caractère littéraire, la prose et la poésie. Dans la prose artistique l'étude de la segmentation se combine toujours avec celle de la c l a u s u l e. Il est curieux d'observer avec quel soin les anciens auteurs de rhétoriques s'occupaient de la clausule et dans quelle mesure leurs observations de ce

genre sont négligées par les stylisticiens modernes;[6] toutefois même de nos jours l'harmonie de la phrase dépend dans une très large mesure des effets de segmentation. Cette constatation vaut aussi bien pour les poèmes en prose de Turgenev que pour une page de Gorkij ou Paustovskij.

7. Il convient d'élucider, au cours de nos réflexions théoriques, un problème souvent négligé par les stylisticiens routiniers. Quelles sont les relations de la phonétique stylistique avec la métrique, voire avec l'histoire de la versification? A cette question il est facile de donner une réponse satisfaisante: la structure du vers — c'est-à-dire le mètre et ses variantes rythmiques — intéresse le stylisticien dans la mesure où elle révèle quelque chose des intentions esthétiques de l'auteur ce qui revient à dire que la valeur expressive du vers doit compléter celle des autres stylèmes. Le choix d'un mètre a souvent un caractère emblématique;[7] les longues strophes du poème Смерть поэта révèlent une certaine attitude de Lermontov vis-à-vis des formes, traditionnelles de l'ode et de l'élégie françaises au 18e siècle; le poème Гляжу на будущность с боязнью reprend, sur un ton «majeur», l'octosyllabe d'allure française (selon la terminologie russe: четырехстопный ямб) de Puškin et de tant de poètes antérieurs. Le mètre du petit lied Слышу ли голос твой est plus énigmatique: peut-être pourrait-on chercher dans ces vers «blancs», c'est-à-dire non rimés l'écho poétique d'une «valse lente» encore inconnue dont le rythme réglait la pulsation intérieure de ce mètre dactylique.[8]

En matière de stylistique on cherche toujours des valeurs expressives; celles-ci nous sont suggérées non seulement par les mètres, mais aussi par certaines variantes rythmiques du mètre choisi. Pour s'en convaincre il suffit de lire la dernière strophe — d'inspiration franchement verlainienne — du poème-programme Мои слова d'Andrej Belyj (1901):

Моя любовь — призывно-грустный звон,
Что зазвучит и улетит куда-то, —
Неясно-милый сон,
Уж виданный когда-то.

[6] L'étude de la clausule antique s'explique en bonne partie par le caractère quantitatif de la fin de la phrase; les termes du type *cursus planus, velox* etc. se référaient toujours à un schéma rythmique quantitatif. On a trop souvent négligé le fait que toutes les variétés du «cursus» peuvent être imitées à l'aide de l'accent dynamique moderne auquel s'associe, dans la plupart des cas, une sorte d'allongement extraphonologique.

[7] Sur cette notion v. J. Hollander, The Metrical Emblem, dans le volume Style in Language, rédigé par Th. A. Sebeok. New York—London [1960], 191—192.

[8] Glinka a bien reconnu le rythme 3/4 du texte, mais sa musique a plutôt l'air d'un menuet, cf. L. Gáldi, Lermontov versművészete magyar köntösben [Les reflets de l'art de Lermontov dans les traductions hongroises]. Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből, I. Budapest, 1961, 454—456.

Pour apprécier l'expressivité des variantes rythmiques, il est nécessaire d'indiquer d'abord le schéma idéal du mètre et de transcrire ensuite le rythme concret:

Mâtre		Réalisation rythmique
υ – υ – υ – υ – υ –	(décasyllabe)	υ – υ – | υ – υ – υ – ∧
υ – υ – υ – υ – υ – υ	(hendécasyllabe)	ὺ υ υ – | υ υ υ – υ – υ
υ – υ – υ –	(hexasyllabe)	υ – υ – υ – ∧
υ – υ – υ – υ	(heptasyllabe)[9]	υ – υ υ υ – υ

La transcription des réalisations rythmiques nous révèle aussitôt l'affinité des décasyllabes (M et F) et des hexasyllabes (M et F); étant donné qu'on a toujours affaire à des décasyllabes «a minore» (4,6 ~ 4,7), l'hexasyllabe (à clausule masculine ou féminine) correspond exactement au second hémistiche (à clausule masculine ou féminine) du décasyllabe. Au point de vue de l'expressivité rythmique le vers le plus intéressant est peut-être le deuxième où, conformément aux exigences du contenu logique,[10] les ictus tendent à s'effacer; au lieu de υ – υ – υ – υ – υ – υ (5 ictus) le rythme réel présente une sorte de péonisation:[11] υ υ υ – | υ υ υ – | υ – υ (3 ictus). Évidemment, ce stylème d'ordre rythmique s'unit aux autres stylèmes de caractère phonétique (répétition insistante des voyelles vélaires *o* et *u*, des consonnes *z* et *v*, cadence symétrique des adverbes *куда-то/когда-то*); en outre, les stylèmes énumérés se mêlent sans cesse aux stylèmes lexicaux. Parmi ceux-ci signalons en premier lieu deux adjectifs composés qui ne figurent dans aucun dictionnaire de la langue russe littéraire *(призывно-грустный; неясно-милый)*. Les mêmes adjectifs composés reflètent aussi la recherche prédominante de la n u a n c e, conformément aux préceptes de l'Art poétique de Verlaine. Signalons enfin le caractère emblématique de l'adverbe *неясно* dans l'adjectif *неясно-милый*. On arrive peu à peu à l'esthétique de l'impressionnisme poétique; on peut donc considérer même la péonisation du second décasyllabe comme une particularité inhérente à cette esthétique.[12]

8. Quant au vers libre, son esthétique differe sensiblement de celle du vers métrique. A bien des égards on doit y observer les symétries d'ordre phonétique et syntaxique (cf. plus haut, *6.*), **ainsi que** la segmentation de la phrase

[9] Selon la terminologie française le schéma ïambique du mètre serait plus simple: à deux décasyllabes (clausules M et F) le poète a ajouté deux hexasyllabes (clasules: M et F).

[10] Ne s'agit-il pas d'un mélancolique appel qui se perd dans le lointain?

[11] Cf. l'unité dite «péon IV» (υ υ υ –) de la métrique grecque.

[12] Les observations de ce genre sont encore très rares dans les traités de métrique russe. Šengeli énumère beaucoup de variantes du décasyllabe (Техника стиха. Москва 1961, 116–125), mais il n'examine guère les fonctions expressives de ces variantes. Sur une interprétation fonctionnelle du vers cf. mon essai paru dans les Acta Linguistica Acad. Hung. 1953, 373–409.

et du vers.[13] Tout cela nous ramène nécessairement à l'étude de certains facteurs propres aussi bien à la prose qu'au vers. D'autre part, il ne faudrait jamais perdre de vue que le vers libre est quand même «plus structuré» qu'un morceau de prose. Dans le premier cas l'expressivité phonétique s'appuie sur bien d'autres stylèmes fort suggestifs comme le parallélisme, la répétition, etc. En outre, le vers libre présente très souvent quelques vestiges facilement identifiables des mètres et des rythmes traditionnels ce qui confère un caractère encore plus poétique à toutes les libertés de la diction.

9. Voilà quelques réflexions sur les questions théoriques de la phonétique stylistique. Reste à préciser le rôle que cette branche de la stylistique doit occuper dans l'analyse textuelle. Sous ce rapport il convient de faire état idune constatation récente de Fr. Daneš. Il est d'avis qu'il y a une série d'interférences entre les divers niveaux de la langue: les phénomènes appartenant à la structure phonétique d'un texte donné peuvent assumer d'importantes fonctions même à d'autres niveaux comme la syntaxe, la morphologie et le lexique.[14] Il est donc toujours un peu dangereux de soumettre le même texte à plusieurs analyses parallèles; pour remédier aux inconvénients qui en résultent, on doit préférer une sorte d'analyse complexe qui peut se dérouler dans les quatre phases suivantes:

1. Dans le cas d'un texte conçu selon les exigences d'un mètre identifiable, la première tâche du stylisticien consiste à décrire le mètre en question; il est particulièrement recommandable de fonder toute l'analyse stylistique sur un texte phonétiquement transcrit où la quantité des voyelles et l'intensité de l'accent sont soigneusement indiquées. La dernière tâche s'impose aussi à l'étude d'un morceau de prose. La transcription de la courbe d'intonation pose toujours des problèmes plus délicats, mais il ne faut pas les éviter à tout prix.

2. Étant donné que l'analyse phonétique (v. plus haut) soulève aussi le problème de la segmentation, il est utile de rattacher à la première description des effets acoustiques l'analyse de la structure s y n t a x i q u e du texte. On peut remédier par là à une faiblesse assez générale des traités de stylistique: à la négligence de l'aspect syntaxique de l'analyse textuelle.

[13] Innombrables sont, dans toutes les littératures du 20e siècle, les vers libres binaires où, à chaque côté d'une césure médiane, on trouve 2 ou 3 ictus. Le nombre des syllabes atones reste variable: on se meut donc dans le domaine du vers asyllabique comme en témoigne par exemple le distique suivant de Majakovskij: «Жилы и мускулы | прособ верней. /нам ли вымаливать| милостей времений?» cf. *Н. А. Трифонов*, Русская литература XX века. Москва, 1962, 537.

[14] Cf. la conférence de Fr. Daneš à la Société Hongroise de Linguistique (4 juin 1972): Zur Theorie der Sprachebenen. Sur le rapport des niveaux de la langue avec la stylistique v. les remarques judicieuses de R. Galperin. Является ли стилистики уровнем языка'? Проблемы языкознания. Москва, 1967, 198—202.

3. Chaque énoncé, c'est-à-dire chaque syntagme et chaque phrase se composent d'unités lexicales; après les phases 1 et 2 on doit placer l'examen du vocabulaire et de la phraséologie au centre même de l'analyse textuelle. Il est presque superflu d'ajouter qu'il convient de s'occuper non seulement de la structure du mot et de sa place dans le lexique d'une langue donnée (archaïsmes, néologismes, termes familiers, vulgaires, argotiques, etc.), mais aussi des figures et des tropes dont l'étude ne peut manquer dans aucune stylistique moderne.

4. Après l'examen des faits d'ordre syntaxique, morphologique et lexical il est utile de relever et de classer tous les phénomènes appartenant au domaine de la phonétique expressive. Les Italiens parlent à juste titre de «fonosimbolismo», c'est-à-dire du charme suggéré par l'aspect phonique d'un texte et surtout d'un texte poétique. Qu'on établisse enfin les ressoürces et les possibilités d'abord de chaque langue slave à part, ensuite d'un certain groupe de langues slaves. La stylistique comparée des langues slaves n'en est encore qu'à ses débuts;[15] qu'on y intègre donc, pour l'enrichir, tous les faits représentant aussi bien l'harmonie expressive (ou impressive) du début du siècle que le «fonosimbolismo» de notre époque.

[15] Cf. entre autres un chapitre du manuel posthume de A. I. Efimov: Задачи сравнительной стилистики восточно-славянских языков. Стилистика русского языка. Москва, 1969, 248—261. J'ai esquissé les contours d'une théorie de la stylistique comparée dans une de mes récentes conférences parisiennes (24 avril, 1972, Institut de Littérature Générale et Comparée a l'Université de la Sorbonne Nouvelle [Paris III]).

Bemerkungen über die slawischen Beziehungen der Pilznamen der ungarischen Volkssprache

F. GREGOR

1. Der Untersuchung der Pilznamen in der ungarischen Volkssprache haben die ungarischen Forscher bislang nicht die genügende Aufmerksamkeit gewidmet. So berührt z. B. Rajmund Rapaics in seiner Arbeit über die als Nahrung dienenden Pflanzen die Pilze bloß mit einigen Worten (s. Rapaics 57). Elemér Moór, der sich auf Grund der slawischen Lehnwörter des Ungarischen öfters mit der Ausgestaltung des Ackerbaues bei den Ungarn befaßt hat (z. B. NyK 65: 413—328; StSl 2: 31—117; MNy 53: 169—183), erwähnt das Pilzsammeln, das doch zur sammelnden Beschaffung der Nahrung gehört, überhaupt nicht, obgleich er überzeugend bestätigt, welche große Rolle die Frauen der im Donauraum lebenden slawischen Völker bei der Ansiedlung des landnehmenden Ungarntums und bei der Veränderung seiner Lebensform hatten. In vornehmere ungarische Familien kamen slawische Frauen in erster Linie als Dienstmägde, während Männer aus dem gemeinen Volk offensichtlich sehr oft bulgarische, slowakische, slowenische usw. Mädchen heirateten (s. Moór: StSl 2: 43—5; Moór: NyŐst 20—22). Lajos Kiss wurde schon darauf aufmerksam, daß der *vargánya* 'Steinpilz' und noch mehrere Pilzausdrücke im SzlJsz »zusammen mit anderen Wörtern veranschaulichen, welche Rolle die Slawen bei der Formierung des Wortschatzes der Pilzkenntnisse der Ungarn hatten, die mit der Landnahme in neue Naturverhältnisse und Lebensumstände geraten sind« (MNy 63: 477).

Es ist sicher, daß die nomadischen (halbnomadischen) Ungarn nach ihrer Ankunft in die neue Heimat über die Pilze in erster Linie von der slawischen Bevölkerung, genauer von den slawischen Mädchen und Frauen belehrt wurden. Die slawischen Völker, hauptsächlich die Tschechen, Slowaken, Polen und Ukrainer sind nämlich seit uralten Zeiten Pilzspezialisten und ebendarum sind mehrere Forscher der Meinung, daß die Germanen und auch die Ungarn durch die Slawen mit den Pilzen bekannt wurden (s. z. B. Markuš: SN 9: 226). Béla Gunda (EthnCarp 51) stimmt damit überein, daß die Germanen keine Pilze verzehrten und sich nur im Berührungsgebiet mit dem slawischen und rumänischen Ethnikum an das Essen von Pilzen gewöhnt haben, aber seiner Meinung nach ist es unwahrscheinlich, »daß die Ungarn ihre Pilzkenntnisse

und die Verwendung derselben von den Slawen erlernt hätten, wie das M. Markuš meint« (EthnCarp 52, Anm. 168). Das Sprachmaterial weist aber eben darauf hin, daß das ungarische Volk vor der Landnahme Pilze als Nahrung nicht gebrauchte und daß mehrere Jahrhunderte vergehen mußten bis sich die Ungarn mit dem Essen von Pilzen wirklich befreundeten. Obzwar es der Tatsache entspricht, daß der Koch des Fürsten von Siebenbürgen am Ende des 16. Jh.s in seinem Kochbuch schon mehr als zwanzig Pilzarten aufzählt (s. RadvSzak 221—225), aber das bestätigt einerseits bloß die Fachkenntnisse des Meisters, anderseits die Mannigfaltigkeit des Menüs der herrschaftlichen Küchen, nicht aber den Umstand, daß das ungarische Volk an Pilzen Geschmack gefunden hätte. Es kann kein Zufall sein und ist offensichtlich die Widerspiegelung der allgemein verbreitetten Auffassung, daß sich Mátyus (471—473) und Veszelszki (101) noch gegen Ende des 18. Jh.s ungünstig über den Verbrauch von Pilzen äußerten.

Ganz anders ist es auf den von Slowaken bewohnten Gebieten im einstigen Nordungarn, wo das Sammeln von Pilzen überall verbreitet war und wo die Herrschaften ebenso wie das gemeine Volk Pilze gern hatten. Und zwar in dem Maße, daß auch die Abgabe von Pilzen zu den Fronleistungen der Leibeigenen gehörte. Wir wissen von Sándor Takáts, daß die Konskriptionen von Munkács (Munkačevo) aus dem 17. Jh. von der Fronpflicht des Sammelns und der Dörrung der Pilze sprechen. Die Konskription von Makovica aus der zweiten Hälfte des 17. Jh.s führt acht Fässer Dörrpilze an (Budapesti Szemle 224: 38, 41). Ebenso: 1623: Jeszenő: *Száráß gombat*... (UC Fasc. 78 Nr. 28); 1641: Makovica: Egy Uy Szuteo Tekenyöben semmire valo rosz *szaraz gomba* (UC Fasc. 21 Nr. 6); 1642: Budatín: Lieskowych Orechow dawagj spolecžne Cor. N 1/2. Kminu pol Korcza, Chrenu pol Korca *Hribow*, a *Smržow* magj dat podle možnostj (SzunyLt 1642 31b); 1658: Budatín: *smrčkov* a *hribov* podle možnosti (Urbáre II, 291); 1671: Makovica: *Szaraz Gomba* kilencz hordoval (UC Fasc. 21 Nr. 8); 1688: Žilina: každy sedlak ma dati planych jablk na ocet kor. no 1, item *hribou suchych* kor. no 1(Urbáre II, 467); 1708: Považská Bystrica: oda valo hegy őrző egy fertál *Szarasz gombaval* tartozik (BalLt Vágbesztercei urad. 2. cs.); 1748: Kazdj Sedlak ma daty . . . *Hribow suchih* Cor. 1 (EstLt Rep. 65 Fasc. 18); 1748: Na Jar *smrczki* take zbirati a Panu na suseny prinesty su powinny (ebd.). Außer den srpachlichen Angaben — auf deren eingehendere Analyse ich ein anderes Mal noch zurückkommen werde — weisen auch die historischen Tatsachen darauf hin, daß die Ungarn von den Slawen die Pilze zu schätzen und zu verzehren gelernt haben.

Auch das ist Tatsache, daß in den vergangenen kümmerlichen Zeiten in einigen Gebieten die Ärmeren ohne Unterschied des Geschlechts Pilze sammeln gegangen sind (vgl. z. B. Ecsedi 9; Vajkai 20), aber in Ungarn gilt das Sammeln von Pilzen in Wirklichkeit auch noch heute nicht als eine männliche Tätigkeit. Auf den Gebieten, wo die sammelnde Art der Erwerbung der

Nahrung bis in unsere Tage erhalten geblieben ist, ist das Sammeln der Pilze gewöhnlich Aufgabe der Frauen (vgl. z. B. Fehér: NéprKözl 1957: 267; Újváry: NéprÉrt 39: 234; Kalmár 60). Das Sammeln von Pilzen erweitert also wahrscheinlich die Kategorie der sog. Frauenwörter, und als solches widerspiegelt es das Eindringen der slawischen Frauen in ungarische Familien. Einst war es nämlich auch bei den nachbarlichen slawischen Völkern die Aufgabe der Frauen und Kinder, wie darauf z. B. im Zusammenhang mit den Polen J. S. Bystrón hingewiesen hat.[1]

2. Ihrem Aufbau nach können die Pilznamen der ungarischen Volkssprache in drei große Gruppen geteilt werden:[2] a) selbständige, oder auch selbständig gebrauchte einfache Bezeichnungen wie z. B. *cservenyak, fülőke, pöfeteg, rizike* usw.; b) Zusammensetzungen, wie z. B. *banyaposz, farkasfing, kutyavargánya* usw.; c) Gebilde aus selbständigen Pilznamen, oder eventuell aus Zusammensetzungen (erste und zweite Gruppe), meistens mit dem Wort *gomba* 'Pilz', z. B. *kék galambica, fehér vargánya, bokrosgomba, fenyőgomba, kékhátúgomba, keserűgomba, tövisaljagomba* usw. Letztere Gruppe bildet die überwiegende Mehrheit der Pilznamen der ungarischen Volkssprache. Mit Rücksicht darauf, daß ein großer Teil der Bezeichnungen der Gruppe a) auch mit Hinzufügung des Worts *gomba* gebraucht wird (z. B. *csiperke* ~ *csiperkegomba, hiribi* ~ *hiribigomba, szömörcsög* ~ *szömörcsöggomba* usw.), können wir feststellen, daß für die Entstehung der ungarischen Pilznamen Gebilde charakteristisch sind, die aus zwei (seltener aus mehreren) Gliedern bestehen und deren Grundwort *gomba* ist.

In dieser Arbeit — die ein Teil einer längeren Studie ist — befasse ich mich bloß mit einigen Pilznamen slawischen Ursprungs, die zur ersten Gruppe gehören. Solche sind:

cservenyak (~ cservenyakgomba) 'Büstling; Herrenpilz, Steinpilz'. Ist in der Umgebung von Regéc, Mogyoróska, Baskó, Komlóska und Háromhuta bekannt (s. NéprÉrt 39: 234). Die dortigen Einwohner halten diesen Pilz, neben einigen andern, für sehr geeignet zum Braten am offenen Feuer (s. Újváry: NéprÉrt 39: 235).

Das ung. ma. *cservenyak* ist die Übernahme der mit dem Suffix *-ák* gebildeten Ableitung des slk. *červený* 'rot'. Die ung. kurze Endung *-ak* weist nach sprachgeographischen Angaben auf ostslk. Ursprung. Im Slk. wurde das

[1] »Grzybobranie, niekdyś powinność kobiet i dzieci wiejskich, stało się z czasem także i towarzyską zabawą, znajdującą chętnych amatorów« (zitiert nach Bart-Dąb 17).

[2] V. A. Merkulova teilt die russischen Pilznamen vom typologischen Standpunkt in sieben Gruppen, d. h., bei ihr »Modelle« (s. Merkulova 156—158). Diese Aufteilung ist aber mangelhaft und nicht entsprechend, da Merkulova bei der Bildung der Pilznamen Faktoren, wie Ort und Zeit der Frucht, Farbe der Tiere, Zweck und Art der Verwendung usw. nicht in Betracht zieht (vgl. Müller: ZSl 15: 124).

Wort m. W. in dieser Bedeutung bis jetzt lexikographisch nocht nicht erfaßt, aber Zoltán Újváry veröffentlicht es aus der Sprache der slowakischen Einwohner der ungarländischen Gemeinde Háromhuta in der Form *červenak* (NéprÉrt 39: 234), bzw. *červeňak* (a. a. O. 235) und zwar mit derselben Bedeutung. Slk. *červeňak* ist ebenso auf Grund der roten Farbe des Pilzen entstanden — der Hut von mehreren Steinpilzarten ist rot, hat eine rote Färbung (s. Istvánffi 169, 174) — wie z. B. obersorb. *čerwjenak* 'ein Pilz' (Pfuhl 76), poln. *czerwieniak, czerwonek, czerwoniak* 'Boletus p. p.' (Bart-Dąb 85), *czerwonka* 'Russula (fragilis; — alutea)' (Majewski I, 52); der letztgenannte Pilz heißt in der ung. Volkssprache *pirók gomba* (s. Istvánffi 229; vgl. Szentgál: *piróg-gomba* Vajkai 20).

herencs 1. 'Russula (adusta; nigra)'; 2. 'Lactarius vellereus'. Ein volkssprachlicher Pilzname, dessen Bestehen man seit der zweiten Hälfte des 16. Jh.-s verfolgen kann; vgl. um 1584: *Herintzsch* 'Russula adusta' (Istvánffi, ClusCod 68 und Taf. 47); *Herenchÿ* 'Russula nigricans' (a. a. O. 71 und Taf. 13); *Herÿnch*, Kremlinge 'ds.' (a. a. O. 26 und Taf. 26); Rotte Kremling. *Vörös herench* 'Russula foetens' (a. a. O. 63 und Taf. 41; hier durchstrichen: Weiss Kremling. *feÿer herench)*; um 1600: *Fejér herecz*. Den haben wir gekocht nicht gesehen, behandle ihn wie die giftigen Pilze (Radv:Szak 222); *Kék hátú herecz*. Beim Putzen und Backen desselben behandle ihn so wie ich es eben gesagt habe (a. a. O. 223); 1601: *Herench* 'Lactaria vellerea' (BotTört 121); *Vörös Herench* 'Russula foetens' (a. a. O. 122); 1675 (Sterbeeck): *Herych* kremling (Istvánffi 16); 1818: A köserü gombát, Csepörkét, *herintset*, gilvát az Eörséghi Ember nem kedvelli [Den bitteren Pilz, den Egerling, *Herints* haben die Leute in der Wart/Burgerland nicht gern] (Kardos 17); 1864: *Herencs* . . .Nach Péter Mándy ist es eine Pilzart, aus deren abgebrochenem Hut Milch fließt (CzF II, 1538).

Auf Grund von Clusius und Radvánszky wird das Wort auch von Magyary-Kossa gebucht (OrvEml II, 258), ohne aber seine genauere Bezeichnung anzugeben. M. E. ist es wichtig hervorzuheben, daß die richtige Lesung der Angabe *herecz* bei Radvánszky (und auch bei Magyary-Kossa) nicht *herec* sondern *herecs* ist. Nämlich, in der aus dem 17. Jh. stammenden Abschrift des um 1600 entstandenen Kochbuchs, auf der die Ausgabe besucht, werden die ung. Laute *c* und *cs* mit *cz* bezeichnet; Béla Radvánszky hat dieses Sprachdenkmal im wesentlichen in diesem Sinne herausgegeben, vgl. *Cs*eperke gomba (RadvSzak 221), szömör*cs*ök gomba (a. a. O. 223), *Cs*ollyan alja gomba (a. a. O. 224) — *Cz*eperke gomba (OSzK Quart Hung 1422: 143), Szőmőrczők gomba (a. a. O. 144), *Cz*ollyan allya gomba (a. a. O. 145); Pisztri*cz* gomba (RadvSzak 221), Kemen*cz*ében (a. a. O. 225) — Pisztri*cz* gomba (OSzK Quart Hung 1422: 143), Kemen*cz*eben (a. a. O. 145) usw. Das Wort *herecz* interpretierte er aber unrichtig als *herec*. Auf Grund von Clusius und der übrigen Angaben scheint es ohne

Zweifel zu sein, daß der Verfasser des Kochbuchs eigentlich über *herecs* geschrieben hat.

Herencs war ein Wort der transdanubischen Dialekte (für den heutigen Gebrauch habe ich keine Belege), und stammt vermutlich aus dem kroat. *hrč* 'vrsta gljive' (Rječnik); *hrč* 'Morchella esculenta' (Simonović 308). Im Kroat. ist neben *hrč* die Deminutivform häufiger, vgl. 1740: Spongiolus *Herchka gliva* (Bell I, 1139); *hrčak, hrček* 1. 'Morchella'; 2. 'Helvella' (s. Rječnik; Simonović 228, 308) und auch *hrčko* kommt vor (s. Simonović 308). Das Wort ist auch im Slowenischen vorhanden: *hrček* 'Maurache' (Plet I, 280); *hrček golemi (orjaški)* 'Helvella gigas' (Simonović 713); *hrček jamičasti* 'Helvella lacunosa' (ebd.); *hrček jesenski (kodrasti)* 'Helvella crispa' (ebd.); *hrček poljski* 'Morchella conica(ebd.) usw.

Bezüglich des Ursprungs von kroat. *hrč* kann der Gedanke auftauchen, daß es vielleicht mit dem čakawischen *krč*, oder mit dem kajkawischen *krč* 'görcs; Krampf' zusammenhängt. In diesem Fall wäre das anlautende *h* ebenso ein Laut expressiver Entstehung wie z. B. das *ch* im tschech. *chřapáč* und im slk. *chrapáč*, wo es an Stelle des ursprünglichen *k-* steht (darüber s. Machek² 204—205). Solcher Art würde *hrč* auf den Hut der Morchella und Helvella hinweisen, bzw. auf seine ranzelige, knitterige Oberfläche.

Anderseits ist es ebenfalls sehr wahrscheinlich, daß *hrč* und die häufigeren Varianten *hrčak, hrček, hrčko* in Wirklichkeit mit *hrčak* 'hörcsög; Hamster' identisch sind. Für die slawischen Sprachen ist es nämlich charakteristisch, daß die Pilzsorten auf Grund irgendwelcher äußerlichen Ähnlichkeit mit einem Tiernamen benannt werden. Im gegenwärtigen Fall wurden einzelne Sorten der Morchellas und Helvellas wahrscheinlich nach der beweglos erstarrten Gestalt des Hamsters und seiner Kopfform, weiterhin seiner (hell)braunen Farbe benannt. Diese Voraussetzung wird durch ung. *hörcsöggomba* 'Morchella esculenta' (K—M 269; Cs—P 81, 112) bestätigt, das kaum etwas anderes sein kann als eine verhältnismäßig neue Lehnübersetzung des skr. *hrčak* 'Hamster'.

Die Bestimmung des genauen Ursprungs des skr. *hrč* wird erst durch den Nachweis weiterer Angaben und Zusammenhänge möglich. Das Wort wurde auch in das Etymologische Wörterbuch von Petar Skok aufgenommen, aber es wird eigentlich bloß registriert, seine Etymologie wird nicht behandelt (s. Skok I, 686). Jedenfalls scheint es sicher zu sein, daß das ung. Wort aus dem kroat. *hrč*, bzw. dessen Varianten stammt. Aus Form *hrč* ist nämlich im Ung. — um die Aussprache zu erleichtern — wohl **hercs* entstehen, aber auch das ist möglich, daß die unmittelbare Quelle eine čakawische **herč* (darüber s. oben *Herchka* bei Bell) war. Aus *hrč* > ung. **hercs* (~ **herč* > ung. **hercs*) hat sich dann *here(n)cs* ~ *heri(n)cs* entwickelt, wo das *n* ein unorganischer Laut ist, wie z. B. in *bilincs, bogáncs* und im ma. *korbáncs* usw.

Die ursprünglichen südslaw. 'Morchella' und 'Helvella', weiterhin die von den Botanikern (Istvánffi, Endre Gombocz) erschlossenen abweichenden

ung. Bedeutungen sind mit der nicht selten erfolgten Verwechslung der Pilzsorten zu erklären.

kozák (~ kozákgomba) 'Pilzart'. Das Wort wird in SzlJsz 286, auf Grund von Tsz, als eine Angabe aus 1838, aus dem Komitat Gömör behandelt und richtig als die Entlehnung von slk. *kozák* 'Boletus scaber' (Kálal 265; Isačenko I, 306; Vido 48) betrachtet. Diese einzige Angabe kann ich mit einigen neueren ergänzen, die ebenfalls aus Gömör stammen: *kozákgomba* 'Pilzart' (NéprÉrt 33: 174); Gice: *kozák* 'Pilzart' (ÚMTsz). Das Wort wurde auch in die Fachterminologie übernommen: *kozákgomba = vörös érdesnyelű tinóru* 'Boletus rufus' (Cs—P 109).

Das slk. *kozák* ist eine Ableitung aus *koza* 'Ziege'. Bildungen solcher und ähnlicher Bedeutung sind in erster Linie in den westslaw. Sprachen und im Ukr. zu finden (vgl. Budziszewska 202), aber auch im Russ. vorhanden (s. Merkulowa 195). Vgl. auch alttschech. *kozáč, kozák* 'Pilzart' (Gebauer II, 118); vgl. weiterhin: altpoln. *kozak* 'Agaricus piperatus' (16. Jh. Linde II, 472; heute 'Lactarius piperatus', s. Sławski III, 26) usw. Das Wort *kozák* und seine Varianten beziehen sich im Slaw. auf nicht besonders geschätzte Pilzarten. Ihr Entstehen ist mit der Auffassung zu erklären, wonach solche Pilze nur für Ziegen gut sind (darüber vgl. Machek² 286).

kozárgomba, kozárkagomba 'Pilzart'. Meine erste Angabe: 1834: *kozárgomba* (Kassai III, 211). Dieser Beleg ist der Aufmerksamkeit der Verfasser von MTsz und auch von SzlJsz entgangen. Daß dieser Name ein in den nordöstlichen Gebieten des Landes lebendes Dialektwort ist — und zwar allenfalls auch in den Formen *kozár* und *kozárka* — wird von Zoltán Újváry bestätigt: Regéc, Mogyoróska, Baskó, Komlóska: *kozárkagomba* 'Pilzart' (NéprÉrt 39: 234).

Das ung. Wort ist die Entlehnung von slk. ma. *kozar*, bzw. einer Ableitung desselben mit *-ka*. Mittelslk. *koziar*, westslk. *kozár* und ostslk. *kozar* sind genau so entstanden wie *kozák*, nur mit einem anderen Suffix. Und ebenso wie *kozák* hat *kozar* außer der Bedeutung 'Ziegenhirt' in der Volkssprache auch die Bedeutung 'Pilzart', z. B.: *červeni kozar* 'kremeniak; Boletus rufus' (Buffa 167); *čarni kozar* 'kozák; Boletus scaber' (ebd.); *kozari ~ kozare* 'Boletus rugosus' (Žak 288, 651); Gebiet der oberen Gran: *kozare (~ kozaki)* 'Boletus rugosus' (SN 9: 229). Vlg. noch poln. *grzyb koziarz*, russ. *kozar* 'Boletus luteus' (Majewski II, 122); poln. *kozar, koziar, koźlarz* 'Boletus' (Bart-Dąb 95—97), karpatoukr. *kozar* 'Boletus scaber' (Majewski II, 122) usw. Aus dem Poln. ist das Wort auch in dt. Mundarten gekommen, vgl. 1654: *Koselarcke* (Marzell I, 624 — für übrige Varianten s. noch a. a. O. 611—612, 623).

Im Slk. ist das mit dem Suffix *-ka* gebildete *koziarka ~ kozárka ~ kozarka* in der Bedeutung 'Pilzname' m. W. noch nicht belegt, aber da es noch kein

ausführliches Mundartwörterbuch gibt, können wir uns nicht darüber wundern. Es scheint nicht wahrscheinlich zu sein, daß hier das ung. Diminutivsuffix *-ka* vorliegt.

palánka (~ palánkagomba) 'Clavaria' (vgl. Istvánffi 13; Cserey 64; Cs-P 36, 246). M. W. wurde das Wort zum erstenmal in MFűvészk 586 gebucht und wird auf S. 596 unter den neuen Pilznamen erwähnt. Im Jahre 1783 wird Clavaria coralloides von József Benkő wirklich noch als *Bokros Gomba*, *Ketske Gomba* bezeichnet (s. MolnKönyvház I, 432), und diesen Namen kennen z. B. weder Mátyus noch Veszelszki. 1813 behauptet Diószegi konsequent, daß *bokros*, *ketske* und *kláris Gomba* die alten Namen für Clavaria corraloides sind, im Gegensatz zur neuen Benennung *bokros Palánka* (s. MFűvészk 2: 371). Heute zählt sie (K-M 270) zu den volkssprachlichen Pilznamen, fehlt aber aus dem Material des MTsz ebenso wie aus dem von ÚMTsz. Das bedeutet aber keinesfalls, daß das ungarische Volk nicht schon früher das Wort *palánka (gomba)* gebraucht hätte.

Was den Ursprung des Wortes anbelangt, steht über *palánka* bei CzF V, 23 folgendes » . . .sein Körper bildet einen glatten Stiel und ist meistens ohne Hut. Seinen Namen hat er vom Wort *palánk* ['Planke'] bekommen, nachdem er einigermaßen einem Pflock ähnlich ist«. Diese Erklärung kann aber nicht angenommen werden. Es stimmt zwar, daß der Körper von Clavaria »einigermaßen einem Pflock ähnlich ist« (deshalb hat der Pilz auf Grund des lat. *clava* 'Kopf, Knittel, Keule' den wissenschaftlichen Namen *Clavaria* bekommen, und darum wird er z. B. im Dt. *Keulenschwamm* genannt, im Russ. *булавица*, s. Simonović 128—129, im Ung. *bunkógomba*, Cs. s-P 36 usw.), aber *palánk* [Planke] und *karó* [Pflock, Pfahl] sind immerhin zwei verschiedene Sachen. Das Wort *palánk* hat mit der Entstehung des Wortes *palánka* offensichtlich nichts zu tun, abgesehen davon, wie aus *palánk* der auf *-a* auslautende Pilzname *palánka* zustande gekommen sein soll.

Vielleicht können wir uns der Wirklichkeit leichter nähern, wenn wir den Ursprung des ung. Wortes im slk. *plánka*, ma. *plaňka* 'wilder Apfel, wilde Birne (wilder Birnenbaum); Wildobst' (Kálal 469; SSJ III, 80) suchen. Das slk. *plánka* ist eine Ableitung aus *planý* 'schlecht, faul; fruchtlos; leer; dürftig, erbärmlich' (< urslaw. **polnъ*, vgl. Machek² 454) und auf Grund dessen sind auch die substantivischen Bedeutungen vollkommen klar. Nach Auflösung der anlautenden Konsonantengruppe erhalten wir die Form für das ung. *palánka*. Trotzdem ergaben sich zwei Schwierigkeiten, als ich vor einigen Jahren den Ursprung des ung. Worts zu lösen versuchte. Erstens darum, weil es nicht klar war, in welchen Dialekten und auf welchem Gebiet das ung. *palánka* vorkommt. Zweitens deshalb, weil die Bedeutung 'Pilzart' des slk. *plánka* nicht belegt war. Deshalb vertrat ich den Standpunkt, bis der Gebrauch von *palánka* in den nördlichen Gebieten nicht bestätigt ist, noch mehr aber der

Zusammenhang des slk. *plánka* mit der Pilzkunde nicht offenbar wird, kann die Ableitung des ung. *palánka* aus dem Slk. nicht vollkommen überzeugend sein. Seither ist aber aus den slk. Dialekten *planka* in der Bedeutung 'Boletus erynthropus ~ luridus' aufgetaucht und drückt die Wertlosigkeit der genannten Pilzart aus: »Záporné hodnocení vyjadřují jména dzivy kozar, šaleni kozar Stro[pkov] a *planka* Udavské Humenné . . .« (Majtánová: Slavica Slovaca IV, 96). So wurde die zweite Schwierigkeit behoben; da es ziemlich wahrscheinlich erscheint, daß *palánka* auch in den nördlichen Gebieten des Landes einheimisch ist, kann nun fast mit Sicherheit angenommen werden, daß dieser Pilzname die Entlehnung des slk. ma. *planka* ~ *plánka* 'Pilzart' ist.

rizike (~ rizikegomba) 'Lactarius deliciosus' (Cs–P 162). Das ung. Wort kommt das erste Mal bei Lyczei vor, der es in den beiden Ausgaben seines Werkes (1707, 1713) in der Form *Rezike* veröffentlicht (s. Lyczei[1, 2] 290; MNy 8: 128). Im Ung. wird das Wort in den nördlichen Mundarten gebraucht: vgl. Oberungarn: *rizikegomba* 'Lactarius deliciosus' (Istvánffi 214); Komitat Gömör: *rizike* 'Pilzart' (NéprÉrt 30: 174); Regéc, Mogyoróska, Baskó, Komlóska: *rizikegomba* 'Lactarius deliciosus' (NéprÉrt 39: 234), woher es dann in die botanische Fachterminologie übernommen wurde (s. Cs—P 162). Außer von Lyczei wurde das Wort auch von Jancs gebucht: *rízik = rízike;* vgl. noch 1871: *rýdzik = rizike* (gombanem); *Röthling* (Loos III, 472).

Das Etymon des ung. *rizike* kann kaum das slk. *rýdzik* 'Lactarius deliciosus' (SSJ III, 893; Vido 72) sein, wie es in SzlJsz 467 angegeben wird, denn dieses Wort ist die Variante des slk. ma. *hrizik* (vgl. 1707, 1713: *Hrizik* Lyczei[1, 2] 290), oder vielleicht eines nicht gebuchten **rezik* ~ **rizik* (vgl. mährisch *rezek* Bartoš 356, *rezka, ryzec, ryzík* usw. Machek[2] 528). Auf das vorausgesetzte slk. **rezik* könnte man auf Grund des am frühesten bekannten ung. *rezike* schließen, aber das slk. zwischenvokalische *dz (rýdzik)* konnte sich sowieso nicht im Ung. in ein *z* umwandeln, das *z* muß aus der Abgebersprache stammen. Es scheint, als ob das Ungarntum im Komitat Gömör um die Wende des 18—19. Jh.s auch die Form *riza* gekannt hätte, vgl. 1806—1808: »Agaricus deliciosus Ritze, *Riza*, Rize« (Barthol 328). Auf Grund der Bearbeitung der übrigen Pflanzennamen und der Typographie ist *Ritze* der deutsche, *Riza* der ung. und das auf tschechische Art geschriebene *Rize* der slk. Name des erwähnten Pilzes. Kálal kennt eine solche Bedeutung von *ryza* nicht, aber nach Rank 609 bedeutet das slk. *ryza* svw. 1. 'Rost'; 2. 'Reißker, Rötling, Blätterschwamm; Agaricus deliciosus' [=Lactarius deliciosus]. Trotzdem scheint es wahrscheinlich zu sein, daß *z* der Wortform *riza* bei Bartholomaeides ein Bohemismus anstatt des im Slk. allgemein üblichen *dz* (< **dj*) ist, da auch Bernolák, der sich doch auf westslk. Mundarten stützt, die Form *Ridza* hat. Das von Barthol als ungarisch angegebene *riza* war also in Wirklichkeit sicherlich *ridza* und konnte eine örtliche Entlehnung des slk. *rydza* sein. Der Konsonant *zs* der Variante *rizsike*

zeugt hingegen — vgl. *rizsike* 'рижик' (MRSz 148: unter *gomba*) — vom Eindringen des karpatoukr. *ž* in den Sprachgebrauch der dortigen Ungarn.

Die Erklärung des auslautenden *-e* von *rizike* macht ebenso Schwierigkeiten wie bei der veralteten, volkssprachl. Form *Reiske* des dt. *Reizker* (s. Eichler 112; Liehwehr: ZSl 15: 28). Es kann der Gedanke auftauchen, daß das ung. Sprachgefühl den Laut *k* in der Endung *-ik* des slk. Wortes mit dem Pluralzeichen *-k* identiffizierte und weggelassen hat. Die so entstandene Form **rizi* wurde danach (vielleicht in Analogie zu anderen Pilznamen) mit dem Diminutivsuffix *-ke* versehen. Aber außer der bis jetzt erwähnten einzigen Form *riza*, in der doch der Laut *z* sehr fragwürdig ist, ist keine andere Angabe zum Vorschein gekommen, aus der ein **rizi* nachzuweisen wäre.

Anderseits scheint es möglich, daß das auslautende *-e* keine ung. Entwicklung ist, sondern vielleicht eine durch die Wandlung $y > e$ zustandegekommene Nom. Plur. Endung, bzw. deren Entlehnung (darüber vgl. Pauliny 186, 251). Der Wandel $y > e$ ist für die südlichen Gebiete des mittelslk. Dialekts (West-Gömör, Hont, Neograd) charakteristisch. Als analoges Beispiel kann die volkssprachl. Variante *pečiarke* des slk. *pečiarky* erwähnt werden, die in ungarländischen Sződ und Kisapostag vorkommt, sowie *špičke* 'Nelkenschwindling; Marasmius' — im Tschech. *špičky* 'ds.' (Smotlacha 172—174) — ebenfalls aus Sződ (JS II, 314—315). In diesem Fall hingegen bereiten *dz* und *z* Schwierigkeiten, da die vorausgesetzte Entlehnung mit *z* auf die westslk. Mundarten (**rizik* ~ **rezik* usw.) hinweist, wo im Nom. Plur. die Endung *-i* ist. Die Frage kann nur dann mit Sicherheit entschieden werden, wenn der Forschung viel mehr slowakisches dialektologisches und sprachhistorisches Material zur Verfügung stehen wird als heute.

Der slk. Ausdruck ist — ähnlich den entsprechenden Pilznamen in anderen Sprachen — eine Ableitung aus **rъd-* 'rot', da die Farbe dieses Pilzes rötlich ist (s. SzlJsz 467; Machek[2] 528; Budziszewska 200—201). Eine zum Teil abweichende, aber im wesentlichen doch dieselbe Meinung haben einige deutschen Forscher, wonach das seit dem 16. Jh. bekannte dt. *Reizker* 'Lactarius deliciosus' westslawischen, neuestens tschechischen Ursprungs sein soll und den Namen seinem rötlichen Ausscheidungsstoff verdankt (s. Kluge[17] 595; Eichler 112; Liewehr: ZSl 15: 28).

Es ist noch zu erwähnen, daß *rizike* in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s für Mátyus offensichtlich ein unbekanntes Wort war, sicherlich darum, weil es in Siebenbürgen nicht gebraucht wurde. Mátyus führt 1787 über Lactarius deliciosus sprechend (bei ihm Agaricus deliciosus) an zwei Stellen an wie gern die Deutschen diesen Pilz haben, aber er nennt den ung. Namen nicht:

a' Németeknek igen kedves tsemegéjek ú. m. a' *Reizker* Tännling [ein sehr lieber Leckerbissen der Deutschen ist der *Reizker* Tännling] (Mátyus II, 486); A' *Rezker* vagy Tännling nevü Gombát a' Németek igen szeretik [Den Pilz, der *Rezker* oder Tännling heißt, haben die Deutschen sehr gern] (a. a. O. Register, Neunter Teil).

Abkürzungen

BalLt	Archiv der Familie Balassa (OL)
Bart-Dąb	B. Bartnicka-Dąbkowska, Polskie ludowe nazwy grzybów. Wrocław—Warszawa—Kraków 1964
Barthol	L. Bartholomaeides, Inclyti Superioris Ungariae Comitatus Gömöriensis. Leutschoviae 1806—1808
Bartoš	Fr. Bartoš, Dialektický slovník moravský. Praha 1905—1906
Bell	J. Bèllosztènëcz, Gazophylacium. Zagrabiae 1740
BotTört	Gombocz E., A magyar botanika története. A magyar flóra kutatói. Budapest 1936
Budziszewska	W. Budziszewska, Słowiańskie słownictwo dotyczące przyrody żywej. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965
Buffa	F. Buffa, Nárečie Dlhej Lúky v Bardejovskom okrese. Bratislava 1953
ClusCod	Istvánffy Gy., A Clusius-Codex mykologiai méltatása adatokkal Clusius (Carolus) életrajzához. Budapest 1900
Cserey	Cserey A., Növényszótár. Budapest 1929
Cs—P	Csapody Vera—Priszter Sz., Magyar növénynevek szótára. Budapest 1966
CzF	Czuczor G.—Fogarasi J., A magyar nyelv szótára, I—VI. Pest später Budapest 1862—1874
Ecsedi	Ecsedi I., A debreceni és tiszántúli magyar ember táplálkozása. Debrecen 1935
Eichler	E. Eichler, Etymologisches Wörterbuch der slawischen Elemente im Ostmitteldeutschen. Bautzen 1965
EstLt	Archiv der Familie Esterházy (OL)
Gebauer	J. Gebauer, Slovník staročeský, I—II. Praha 1903—1916
EthnCarp	Gunda B., Ethnographica Carpatica. Budapest 1966
Isačenko	A. V. Isačenko, Slovensko-ruský prekladový slovník, I—II. Bratislava 1950—1957
Istvánffi	Istvánffi Gy., A magyar ehető és mérges gombák könyve. Budapest 1900
Jancs	Jancsovics I., Új kimerítő magyar—szláv és szláv—magyar szótár — Noví obšírni maďarsko-slovenskí a slovensko-maďarskí slovňík, I—II. Pozsony 1863
JŠ	Jazykovedné štúdie. Bratislava 1956 ff.
Kálal	M. Kálal, Slovenský slovník z literatúry aj nárečí. Banská Bystrica 1924
Kalmár	Kalmár Z., A gombák csodálatos világa. Budapest 1968
Kardos	Kardos L., Az Őrség népi táplálkozása [Die Volksnahrung in der Wart]. Budapest 1943
Kluge[17]	Fr. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 17. Aufl. bearbeitet von W. Mitzka. Berlin 1957
K—M	Kalmár Z.—Makara Gy., Ehető és mérges gombák. Budapest 1963
Linde	Słownik języka polskiego przez M. S. B. Linde, I—VI. Lwów [2]1854—1860 (Photomechanischer Abdruck: Warszawa 1951)
Loos III	J. Loos, Slovník slovenskej, maďarskej a nemeckej reči, III. Pešť 1871
Lyczei	J. Lyczei, Iter oeconomicum. Tyrnaviae [1]1707; [2]1913
Machek[2]	V. Machek, Etymologický slovník jazyka českého. Praha 1968
Majewski	E. Majewski, Słownik nazwisk zoologicznych i botanicznych polskich, I—II. Warszawa 1889—1894
Mátyus	Mátyus I., Ó és új diaetetica, II. Pozsony 1787
Merkulova	*В. А. Меркулова*, Очерки по русской народной номенклатуре растений. Травы. Грибы. Ягоды. Москва 1967
MFűvészk	Magyar fűvész könyv. Melly a' két magyar hazábann találtatható növényeknek megesmerésére vezet, a' Linné alkotmánya szerént. Debreczenbenn 1807
MNy	Magyar Nyelv. Budapest 1905 ff.
MolnKönyvház	Molnár J., Magyar könyv-ház, I—IV. Pozsonyban 1783, V—XXII. Pesten 1793—1804
Moór NyŐst	Moór E., A nyelvtudomány mint az ős- és néptörténet forrástudománya. Budapest 1963
MRSz	Magyar—ruszin szótár. Szerk. [Red. von] Boksay E., Révay Gy., Brascsajkó M. Uzsgorod, o. J.

NéprÉrt	A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője [später: A Néprajzi Múzeum Értesítője]. Budapest 1900 ff.
NéprKözl	Néprajzi Közlemények. Kézirat gyanánt [als Manuskript gedruckt]. Budapest 1956 ff.
NyK	Nyelvtudományi Közlemények. Pest, [später] Budapest 1862
OL	Országos Levéltár [Staatsarchiv], Budapest
OrvEml	Magyary-Kossa Gy., Magyar orvosi emlékek. Értekezések a magyar orvostörténelem köréből, I—IV. Budapest 1929—1940
OSzK	Országos Széchényi Könyvtár [Széchényi-Nationalbibliothek], Budapest
Pauliny	E. Pauliny, Fonologický vývin slovenčiny. Bratislava 1963
Pfuhl	Pfuhl, Lužiski serbski słownik — Lausitzisch wendisches Wörterbuch. Budissin 1866
Plet	M. Pleteršnik, Slovensko-nemški slovar, I—II. Ljubljana 1894—1895
RadvSzak	Radvánszky B., Régi magyar szakácskönyvek, I. Budapest 1893
Rank	J. Rank, Všeobecný slovník příručný jazyka českého a německého. Osmé opravené i rozmnožené vydání. Praha, o. J.
Rapaics	Rapaics R., A kenyér és táplálékokat szolgáltató növényeink története. Budapest 1934
Rječnik	Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Na svijet izdaje Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umetnosti. Zagreb 1880 ff.
Simonović	*Д. Симоновић*, Ботанички речник. Имена биљака. Београд 1959
Skok	P. Skok, Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, I. Zagreb 1971
Sławski	Fr. Sławski, Słownik etymologiczny języka polskiego, I—II. Kraków 1952—1965
Smotlacha	Fr. Smotlacha, Atlas hub jedlých a nejedlých. Praha 1952
SN	Slovenský národopis. Bratislava 1953 ff.
SSJ	Slovník slovenského jazyka, I—VI. Bratislava 1959—1968
StSl	Studia Slavica. Budapest 1955 ff.
SzlJsz	Kniezsa I., A magyar nyelv szláv jövevényszavai, I/1—2. Budapest 1955
SzunyLt	Archiv der Familie Szunyogh (OL)
UC	Urbaria et consriptiones (OL)
ÚMTSz	Új magyar tájszótár (Material des in Vorbereitung befindlichen Dialektwörterbuches im Ungarischen Sprachwissenschaftlichen Institut zu Budapest)
Urbáre	R. Marsina—M. Kušík, Urbáre feudálnych panstiev na Slovensku, I—II. Bratislava 1959
Vajkai	Vajkai A., Szentgál. Egy bakonyi falu néprajza. Budapest 1959
Veszelszki	Veszelszki A., A növényplánták országából való fa- és füvészkönyv. Pest 1798
Vido	J. Vido, Huby naších hôr a lúk. Bratislava 1957
Žak	Banícka dedina Žakarovce. Bratislava 1956
ZSl	Zeitschrift für Slawistik. Berlin 1956 ff.

Syntaktische Neuerungen in der Schriftsprache der burgenländischen Kroaten

L. HADROVICS

Der čakavische Dialekt, der die Grundlage der Schriftsprache der burgenländischen Kroaten bildet, erfuhr seit der Einwanderung dieser Enklaven nach Westungarn und Niederösterreich bedeutende Veränderungen sowohl in seinem Wortschatz als auch in seinem grammatischen System. Neben den neuen Lehnwörtern, die bereits in der neuen Heimat aus dem Deutschen und Ungarischen übernommen wurden, zeigen sich auch einige syntaktische Neuerungen, die sich wenigstens zum Teil auf deutschen und ungarischen Einfluß zurückführen lassen. In einigen Fällen, besonders in der Wiedergabe der Partizipialkonstruktionen, macht sich auch der Einfluß des Kirchenlateins, so vor allem der der Bibelsprache, geltend. In der monographischen Bearbeitung der burgenländisch-kroatischen Schriftsprache, die ich gleichzeitig mit der vorliegenden Studie der Öffentlichkeit übergebe, berühre ich zwar auch diese Erscheinungen, da jedoch die Bemerkungen dieser Art in der großen Masse der Einzelheiten einer systematischen Sprachbeschreibung sozusagen verschwinden, schien es mir angebracht, den syntaktischen Erscheinungen, die aus irgendeinem Grund von Interesse sein könnten, eine besondere Studie zu widmen. Und dies um so mehr, als ich von der Existenz eines wichtigen Textes, der Evangelienübersetzung von 1732 (Horvaczko Evangyelye, gedruckt in Győr—Raab), erst erfuhr, als meine Monographie bereits im Manuskript fertig vorlag. So konnte ich bei der Überarbeitung meines Textes das neue Material nicht in dem Umfang berücksichtigen, wie es erwünscht gewesen wäre. So darf ich in der vorliegenden Studie einiges nachholen.

Zur Veranschaulichung der Entwicklung werden ältere, hauptsächlich čakavische Texte, so das Lektionar von Zara (Za), und das des Bernardin von Spalato (Be) sowie der ragusanisch-štokavische Text von Ranjina (Ra) herangezogen. Spätere Texte werden aus der burgenländisch-kroatischen Literatur nutzbar gemacht.

(Die Zahlen bei den Belegen aus Za und Ra verweisen auf die Seiten — nicht auf die Paragraphen — der Ausgabe von M. Rešetar: Zadarski i

Ranjinin lekcionar. Zagreb 1894, die Zahlen bei Be auf die Seiten der Ausgabe von T. Maretić: Lekcionarij Bernardina Spljećanina. Zagreb 1885.)

1. Das Reflexivpronomen.

Die allgemeine slawische Regel, das Reflexivpronomen sei zu gebrauchen, wenn es sich auf das Subjekt bezieht, wird in unseren Denkmälern des 18. und 19. Jahrhunderts vielfach durchbrochen. So werden statt *sebe* oft *mene* und *tebe*, statt *svoj* oft *moj* und *tvoj* gebraucht. Ansätze zu dieser Entwicklung finden sich bereits bei Ranjina, obwohl eine genetische Verwandtschaft zwischen den ragusanischen und den burgenländischen Texten keineswegs angesetzt werden kann.

In der dritten Person macht sich wieder die entgegengesetzte Entwicksungstendenz geltend, *svoj* wird nämlich oft auch dann verwendet, wenn Satzsubjekt und Besitzer nicht identisch sind.

a) *Sebe* mit *sam*.

Diliges proximum tuum sicut *teipsum* Matth, 22, 39 und Luc. 10, 27
ljubi iskrnjega tvoga kako *samoga sebe* Be 134 (Matth.)
ljubi iskrnjega tvoga kako *tebe samoga* Ra 243 (Matth.)
. . . i iskrnjega tvoga kako *samoga sebe* Be 130—131 (Luc.)
. . . iskrnjega tvoga kako *tebe samoga* Ra 239 (Luc.)

Die älteste burgenländische Übersetzung hat *samoga tebe:*
ljubi bližnjega tvojega kako *samoga tebe* HE 124,

spätere Texte kehren zu *samoga sebe* zurück:
ljubi bližnjega tvojega kot *samoga sebe* VK 254

Si ego glorifico *me ipsum* Joann. 8, 54
ako ja slavim *samoga sebe* Be 61
ako ja slavim *mene samoga* Ra 165
ako ja *samoga mene* dičim HE 26

quid dicis de *teipso*? Joann. 1, 22
ča govoriš od *tebe samoga*? Be 3
što govoriš od *tebe samoga*? Ra 101
ča veliš od *samoga tebe* HE 3

Verba, quae ego loquor vobis, a *me ipso* non loquor Joann. 14, 10
. . . od *mene samoga* Za 39
. . . *sam* po *sebi* Be 151
. . . po *meni* Ra 265
Riči, ke ja vam govorim, *sam* od *sebe* ih ne govorim HE 87

A *temetipso* hoc dicis . . .? Joann. 18, 34

Od *samoga* li *sebe* to goveriš . . .? Be 88
od *tebe* li *samoga* goveriš toj . . .? Ra 192
od *samoga* li *tebe* to goveriš . . .? HE 32

In nichtbiblischen Texten kann derselbe Vorgang beobachtet werden: dobri Ježuš, ki si dal *samoga tebe* na smrt križnu HE 133.

b) *Svoj* und die anderen Possessivpronomen.

Die biblische Stelle »Ich bin der gute Hirt und kenne die *meinen* . . . und ich gebe *mein* Leben für *meine* Schafe« wird — wohl unter dem Einfluß des lateinischen Textes — seit jeher mit *moj* wiedergegeben:

Ego sum pastor bonus: et cognosco *meas* . . . : et animam *meam* pono pro ovibus *meis* Joann. 10, 14

. . . i znam ovce *moje* . . . i dušu *moju* kladu zo ovce *moje* Za 6
. . . i znam ovce *moje* . . . i dušu *moju* stavljam za ofce *moje* Be 110
. . . i ja znam ovce *moje* . . . i dušu *moju* stavim za ovce *moje* Ra 111
. . . i poznavam ovce *moje* . . . i dušu *moju* polažem za ovce moje HE 42

So ist es auch bei anderen Gelegenheiten ziemlich oft der Fall, daß *moj* und *tvoj* gesetzt werden, wo in der Regel *svoj* zu erwarten wäre. Das Sprachgefühl der Alten scheint also keine so strenge Durchführung der *svoj*-Regel verlangt zu haben, wie es etwa in der bewußten Sprachpflege der Fall ist.

Für die entgegengesetzte Entwicklungstendenz, nämlich den Gebrauch von *svoj* in Fällen, wenn Subjekt und Besitzer nicht identisch sind, finden sich erst in den späteren Texten und besonders bei Kragel Beispiele:

kada je [Marija] . . . ziznala da Herodeš *svoje* predrago dite na smrt jišće Kr 112; tako je ona [= Marija] obramba neg onih grišnikov ki se krez pravu pokoru k *svojému* dragomu sinku povrnu Kr 103; ki . . . su od samoga Kristuša i *svojé* svéte crikvé k ovoj nebeskoj večeri pozvani Kr 72; [Maria spricht:] naslédujte mene va premišljavanju muke ter smrti mojéga sina predragoga Ježuša. Va času *svojéga* mučnoga trpljenja je ošter méč pomiluvanja moje srce prebol Kr 107.

2. Neuerungen im Gebrauch der Kasus.

a) Der Vokativ ist keine lebende Form mehr, obwohl er vereinzelt noch vorkommen kann, seine Funktion wird im wesentlichen durch den Nominativ vertreten:

žena! poglej, ovo je tvoj sin Kr 99; prosim te, moja draga *duša* kršćanska ! HZ 1; draga *kći* moja Kr 109, dragi duhovni *otac!* Kr 115; moj *prétel* Kr 115.

b) Der alte Instrumental neben Verben wie *vladati* 'herrschen, beherrschen, besitzen' oder die Sippe *vrt-, vrat-* 'drehen' wird durch den Akkusativ ersetzt. Der Rektionswechsel kann dem gemeinsamen Einfluß von dt. *beherrschen, besitzen* und ung. *bírni*, bzw. *drehen*, ung. *fordítani, forgatni* zugeschrieben werden:

> hižu, dvor . . . i se (= vse) *ča ladamo* va tuje ruke zdati Kr 30; kako [vojnik] *samoga sebe, pukšu* ali *meč ladati* mora Kr 93; daj račun od tvojih pét vanjski ćutenjih: kako si *je* na dobro ali na zlo *obraćal?* kako si *je* va pogibelni prilikah *ladal?* Kr 180.

c) Der Instrumental der Art und Weise (und seltener auch der der Raumerstreckung) wurde bei nicht wenigen Verben ebenfalls durch den Akkusativ ersetzt. Der semantische Unterschied zwischen den beiden Konstruktionen ist ziemlich bedeutend. Durch den Instrumental wird lediglich der Ablauf der Handlung charakterisiert *(potiti se krvlju)*, während der Akkusativ hervorhebt, daß während der Handlung etwas zustande kommt *(kršćanski žitak živiti)*. Es handelt sich also um den Akkusativ des Inhalts oder das sog. innere Objekt, das während der Handlung verwirklicht wird. Es ist besonders charakteristisch, daß auch reflexive Verben einen solchen Akkusativ bei sich haben können.

Daß auch diese Entwicklung nicht ohne fremden Einfluß vor sich ging, ist sehr wahrscheinlich. Nur muß hier auch das Latein in Betracht gezogen werden mit Ausdrücken wie etwa *bonum certamen certavi*. Die Verben in unseren Texten sind: *bariti se, vojevati, potiti (se), živiti, umriti, putovati, teći, bižati*:

> *dobro barenje* jesam *se baril* Kr 85 *(bonum certamen certavi* 2Tim. 4, 7); ako . . . *dobro vojevanje vojujemo* CC 74; kada je na Olivetanskom brigu *krvavi pót potil* Kr 34 (vgl. ung. *vért izzadni* mit Akk. und einen Beleg aus Postila 1562 in Rječnik JAZU); kada je *se* na brigu Olivetanskom *krvavi pót potil* Kr 21; ki nisu *kršćanski žitak živili* Kr 190; da . . . *kršćanski zitak živimo* VK 244; malokrat dobro umré ki je *zločest žitak živil* Kr 134; neka *umré* duša moja *smrt pravičnih* Kr 134 (vgl. mit Abl.: *moriatur* anima mea *morte justorum* Num. 23, 10); oćeš da tvoja duša *umré smrt pravičnih*, tako neka i *živi žitak pravičnih* Kr 135 *(vivat* ergo anima mea *vita justorum* August.); da . . . *put božjih zapovid* . . . putujemo Kr 220; žuhki *put križa putovati* Kr 93; ja sam *put tvojih zapovidih tekal* Kr 369; kada je [Kristuš] ná vi svit kakoti srčen putnik došal *svoj put bižati, on put* . . . koga je njému nebéski otac pokazal, najmre *put* svétoga križa . . . ; [on] je stalno *po njém* tekal Kr 373.

d) Unter den zahlreichen Germanismen, die unser Dialekt seit den ältesten Texten aufweist, sind einige typische Verbindungen auch für die

Syntax des Akkusativs von Interesse. Das sind feststehende Ausdrücke mit Satzobjekt und Verb, die oft als Umschreibungen für einfache Verben verwendet werden. Solche »Streckverben« entwickelten sich im Deutschen viel früher als etwa im Ungarischen und den slawischen Sprachen und wurden sehr oft von diesen nachgeahmt. Auch unsere burgenländischen Texte enthalten eine ganze Reihe von solchen Wendungen. So z. B.
dati se 'sich irgendwohin begeben':

> *damo se* na daleku céstu, tako ćemo većkrat zaglédati noge pilje i križe Kr 6; kada *se* na počivak *damo* Kr 9; onda *se* . . . iz tvoje léne postelje van *daj* Kr 124;

posluh dati 'Gehör geben, schenken':

> prokléti . . . ni jednomu nisu *posluh dali* ki je njé na bolji žitak nagovaral Kr 223;

probu držati 'die Probe bestehen':

> probirano je ovo vračtvo ar je pri nogih *svoju próbu držalo* Kr 15;

mesto najti 'stattfinden':

> tako ponizno opitanje vréda je *mésto našlo* Kr 83;

mesto jimati 'statthaben':

> na poslidnjem sudu néće biti pomilovanja . . . nego sama ostroća onde *mésto jimati* Kr 198; čisto vesélje onde *mésto jima* ter lada Kr 290;

početak zeti 'seinen Anfang nehmen':

> jam incoepit aeternitas, seda jednuč je vekovečnost *počétak zéla* Kr 420;

konac zeti 'ein Ende nehmen':

> kako malo te se (= vse) druge muke va pakli *konac zéti* tako malo će . . . Kr 255; ov mučni plač va pakli nigdar néće *konca zéti* Kr 225;

pasku, skrb nositi, jimati 'Sorge tragen':

> ki . . . na svoje dušno spoznanje marljivu *pasku nosu* Kr 60; čudno dugovanje da takovi ljudi *veću pasku* na svoje noge *jimaju* nego na druge zvršenije svojéga téla déle Kr 82; a za nébo . . . *nédnu skrb* ne *nósu* Kr 401;

žitak peljati 'Leben führen':

> *ubog* nemer *žitak peljamo* ali . . . Kr 52;

norije, halaburu, pravdu, žitak goniti 'Unsinn, Unfug, sein Unwesen usw. treiben, einen Prozeß führen':

> ki je cél dan *sakojačke norije gonil* Kr 434; i su *ovu halaburu* skoro do pól noći *gonili* Kr 105; ki človik jedno dóbo *pravdu góni* Kr 28; *pobožan . . . žitak goniti* Kr 328.

3. Scheinbar präpositionsloser Akkusativ, Lokativ und Instrumental

a) Unsere Schreiber gebrauchen bei den Verben der Bewegung zur Bezeichnung des Zieles oder der Richtung sehr oft den bloßen Akkusativ (statt *v, u, va* + Akk.). Wieweit darin ein Überbleibsel altertümlicher Konstruktionsweise oder bloß der Ausfall von *v* vor Konsonant (wie in *se, čera, nogo, nuk, ladati, zeti* statt *vse, včera, vnogo, vnuk vladati, vzeti* usw.) zu sehen ist, kann in den einzelnen Fällen kaum mit Sicherheit entschieden werden. Die Ähnlichkeit dieser Erscheinung mit dem präpositionslosen Lokativ und ferner auch mit dem präpositionslosen komitativen (soziativen) Instrumental läßt aber darauf schließen, daß es sich hier um eine Lauterscheinung und nicht um einen bewahrten Archaismus handelt:

> do te je *jasle* položil DV 139; k tebi *nebo* primi nas DV 121; smrt je boj dobila, Ježuša *grob* položila DV 149; podaj sada ruku tvoju, položi ju *ranu* moju DV 151; šetuj *crikvu* k božjoj službi Kr 124; kada božić *pandiljak* upade, onda je *subotu* post DVEinl.

b) Eine beträchtliche Anzahl von Belegen mit präpositionslosem Lokativ ist ebenfalls auf die gleiche Lauterscheinung zurückzuführen:

> bog se j' rodil *Betlehemi* DV 113; zmožni bog leži *jaslica (= v jaslicah)* DV 134; da te ž njim *nebi* vidimo DV 183; ako se pak duglje zadržiš *crikvi* HZ 52; kako na nébi tako i na zemlji i doli *pakli* DV 187; *Béči* 'in Wien' Kr 13.

(Die Verschmelzung der Präposition *s* mit dem darauffolgenden *s, z, š, ž* und die scheinbare Erhaltung eines präpositionslosen Instrumentals wird im nächsten Punkt besprochen.)

4. Aufgabe des bloßen Instrumentals.

a) Der Instrumental ohne Präposition wird im Evangelienbuch 1732 noch regelmäßig gebraucht. Seine verschiedenen Funktionen zum Ausdruck von Mittel und Werkzeug, Raumerstreckung, Art und Weise, Grund und Ursache, Einschränkung, sowie die prädikative Verwendung zeugen davon, daß der bloße Instrumental zu dieser Zeit eine durchaus lebende Ausdrucksform war. Es seien hier nur einige Beispiele für die verschiedenen Funktionen angeführt:

i počne umivati noge učenikov i utirati *ručnikom, kim* pripasan biše HE 28; i *plenicami* ga obvi HE 8; hrani me *tvojim presvetim telom* He 129; oglej se ada na me *očima* . . . milošće tvoje HE 134; niki Samaritan pak *putem* idući HE 61; i zakrikne *velikim glasom* HE 93; vidivši pak zvezdu veseli postaše kruto *velikim veseljem* HE 12; ne daj mi *duhovnum žajum* umriti HE 130; ar sam tih i ponizan *srcem* HE 82; poselo je ada muških glav *brojem* okolu pet jezer HE 25; i dal je njim moć *božjimi sini* postati HE 6; reci da ovo kamenje *kruhom* postane HE 22; . . .da bi ga zgrabili ter *kraljem* učinili HE 25.

Dieser regelmäßige Gebrauch des bloßen Instrumentals wird bereits im Evangelienbuch von 1732 einige Male durchbrochen, bei den späteren Schreibern und besonders in den Gebetbüchern des 18. Jh.s wird er fast gänzlich aufgegeben. Statt dessen erscheint die Ausdruckweise *s* + Instrumental, die sogar in den prädikativen Bereich eindringt, so daß der bloße Instr. nur noch in einigen stehenden Ausdrücken bewahrt bleibt:

jedan zmed junakov *s kopjem* otpre rebro njegovo HE 36; *s plašćem* milosrdnosti tvoje se zakrivam MC 178; zasititi *s kruhom* HE 56; *z razumom* doséć Kr 385; ti, *z gutum* udréni, ja ti velim: stani gori NZ 67; . . . nogi kršćani, ali neg *z jimenom* takovi Kr 269; i rič je *s telom* postala VK 246.

b) Scheinbar mit dem bloßen Instr. sind Ausdrücke konstruiert wie: *svetim télom* zasićena, *svétum krvjum* napojena DV 264; na stup su ga privezali *strelicami* prestriljali DV 243; kadi oganj *sumporom* gori VK 536; ar i *zlim* poželenjem griši, akoprem ne učini HK 51 usw. In solchen Fällen ist jedoch *s* (oder *z*) mit dem darauffolgenden Spiranten verschmolzen. Daß es sich hier nicht um eine bewahrte ursprüngliche Ausdrucksweise sondern um eine Lauterscheinung handelt, zeigt einerseits der komitative Instrumental ohne *s*: neg dičak neka ide *svojimi brati* SZ 38; und andererseits, daß die gleiche Konstruktion je nach der phonetischen Situation bald mit *s*, bald ohne *s* erscheint:

ako ki *z dicum, z družinum, zi službenimi* ne skrbi VK 544; ako ki *svojimi domaćimi* ne skrbi VK 296-7; prepovidano je ne neg *z drugim* nego i *samim* sobum pregrišiti VK 308; péta božja zapovid zapovida *sakim* človikom mir i složnost jimati, još i *z onimi* ki su nas zbantovali VK 305; stanovito ništ ni mrže neg ako se starji *svojum* odrašćenum ditcum, muž *zi ženum*, rodbina *z rodbinum*, suséd *susedom* krez mrske riči . . . jedan drugomu zamiru VK 307.

5. Bloßer Genitiv und *od* mit Genitiv.

Nicht so durchgreifend war die Aufgabe des bloßen Genitivs zugunsten des Präpositionalausdruckes. Es handelt sich nur um Einzelfälle, so um die

Rektion von Verben wie *čuvati, osloboditi* u. ä., die ursprünglich den bloßen Genitiv bei sich haben und in unseren Texten oft mit *od* + Genitiv verbunden werden. Die folgenden Beispiele veranschaulichen den Gebrauch des Genitivs ohne und mit *od*:

> *kakova* se *zla* moramo mi najbolje čuvati? HE 126; očuvaj nas *glada, vojské, kuge, ognja* MC 330; oh da se saki kot *sraba vse grišne prilike* haba Ja 280; misli, da se sada moreš *grihov* zbavit, *pakla* mentovati DV 159; da si me vragu z nohat strgal i *vekvečnih muk* na novo oslobodil HE 134; — da nas bog opčuva i oslobodi *od sega zla* HE 125; čuvajte se *od krivih prorokov* HE 56; *od népreteljov* obrani ti méne DV 14.

6. Fremder Einfluß im Gebrauch der Präpositionen.

Die Funktion der einzelnen Präpositionen wird vielfach von fremden Sprachen (Ungarisch, Deutsch, Italienisch ja sogar Lateinisch) beeinflußt. Diese fremde Einwirkung erstreckt sich meistens nur auf einige Ausdrücke. Nur eine Präposition, *od* nämlich, wurde vom fremden Einfluß so gründlich betroffen, daß sie die Präposition *ob* sozusagen gänzlich ersetzen konnte.

a) Unter ung. Einfluß scheint *učiti* seine Rektion gewechelt zu haben. Im Ung. heißt 'jemandem etw. beibrigen' valakit *valamire* megtanítani, wobei die Endung *-ra, -re* dem Präpositionalausdruck *na* + Akk. entspricht. Die dalmatinischen Texte folgen dem Latein.

> Cum autem venerit ille Spiritus veritatis, docebit *vos omnem veritatem* Joann. 16, 13.
> da kada dojde duh od istine, on naučiti će *vas fsaku istinu* Be 111
> Kade pride on duh pravedni, naučiti bude *vas vsu pravdu* Ra 214
> Da pak pride on duh pravice, bude *vas* učil *na su pravicu* HE 44

b) Bei *smilovati se* erscheinen auf dem ganzen skr. Sprachgebiet neben dem ursprünglichen Dativ auch verschiedene Präpositionalverbindungen, so mit *na, od, nad, više, vrh, vrhu, svrhu* (vgl. Rječnik JAZU). Im Ungarischen lautet der Ausdruck megkönyörül *valakin*, wo die Endung *-n* den slawischen Präpositionen *na, nad, svrhu* mit Lok., bzw. Instr. und Gen. entsprechen kann. So dürfte es kein Zufall sein, daß in den burgenländischen Texten gerade *nad* und *zvrhu* die Oberhand gewinnen.

> smiluj *nam* se, gospodine semogući bože HE 129; smiloval se pak gospodin *nad onim slugom* HE 69; gdo se oće *nad manum* smiluvati? HE 133; smiluj se *nad nami* DV 120; učini da se materinsko srce *zvrhu mene* smiluje DV 117.

c) Dem Einfluß des deutschen *vor* ist es zuzuschreiben, wenn lat. *propter* oder *prae* in den burgenländischen Texten mit *pred* wiedergegeben werden (andere Übersetzungen bieten *cića, cijeć, za, radi, zbog).*

jam non meminit pressurae *propter* gaudium Joann. 16, 21
tada se jure ne spomene od nevolje *cića* veselja Be 110—1
ne spomenuje se veće od boljezni *cijeć* radosti Ra 213
jur se ne spomina z boleznosti *pred* veseljem HE 43.

Et [Zacchaeus] quaerebat videre Jesum, quis esset: et non poterat *prae* turba Luc. 19, 3
i nemogaše ga viditi *cića* puka Za 77
. . . *cića* mnostva Be 176
. . . *za* veliko mnoštvo Ra 312
te ne mogoše *pred* možinum ljuctva HE 73—4.

Der Vulgata-Ausdruck 'propter metum Judaeorum' wird in HE einmal mit *zbog* straha židovskoga (S. 36; Joann. 19, 38), das andere Mal mit *pred* strahom židovskim (S. 41; Joann. 20, 19) wiedergegeben. Die alten dalmatinischen Texte bieten daselbst *cića*, *cijeć* und *radi*. In nichtbiblischen Gebettexten ist *pred* in HE ebenfalls bezeugt: k stolu tvojega preslatkoga gošćenja *pred* velikim strahom i sramom ne smim pristupiti S. 134.

d) Auf dt. *über* kann zurückgeführt verden, daß *prik (prig)* unter anderem bezeichnen kann, worüber man sich wundert, spricht, sich beklagt, worüber man herrscht usw.:

ča *se* pak *prig* sega prepostavnoga *čuditi* moram ovo je . . . Kr 9; dostputi neučni ali od vina zvrućani ljudi *prik* vere špotno *govoru* VK 397; ti, moj dragi kršćenik, se trsi . . . *prik* uredbe velikašev ne *morgovati* CC 131; vračitel se j' pred drugimi dičil da još nijedan betežnik *se* ni *prig* njega *tužil* NHK 31; jesi li je (= tvoje tělo) va službu dognal, ali njému *prig* dušé dal *ladati?* Kr 184.

Es ist ebenfalls dem deutschen Einfluß, der Verbindung von *über* mit dem Dativ, zuzuschreiben, wenn *nad* sporadisch ebenfalls mit dem Dativ (bzw. mit dem gleichlautenden Lokativ) konstruiert wird:

ne moja nego tvoja volja neka se *nad meni* spuni Kr 68; od ovoga jimamo lipu példu *nad Eliašu proroku* Kr 65.

e) Bei *za* entwickelten sich spezielle Abarten des Gebrauchs ebenfalls unter deutschem Einfluß. So wird das dt. Fragepronomen *was für?* mit *ča za?* wiedergegeben:

ča za veliku hasan i sad prinaša stalno premišljavanje smrti? Kr 11; *ča za* meštrija je potribna da . . .? Kr 366; *ča za* vinograd . . . *ča za* groš . . .? Kr 329.

Für dt. *um . . . willen* und *zuliebe* wird bei Kragel *za . . . volju* bzw. *za ljubav* gebraucht:

ki je *za* nas *volju* človikom postal Kr 339; ja ne moljam ('male') za svitski dobitak nego *za ljubav* blažene vekovečnosti Kr 429.

f) Der größte Wandel hat sich wohl in den Funktionen von *od* vollzogen, wobei mit der gemeinsamen Einwirkung von lat. *de*, it. *di* und dt. *von* zu rechnen ist. Auch ist der Vorgang viel verbreiteter und viel älter, als daß man die speziellen Ergebnisse der eigenständigen burgenländischen Entwicklung nachweisen könnte. Eines ist allerdings leicht festzustellen: *od* hat in unserem Dialekt alle Funktionen von *o, ob* übernommen, so daß man bei Verben des Denkens, Sagens, Schreibens usw. die Rektion *ob* vergebens suchen würde, es wird immer nur *od* verwendet:

ov *od* koga *govorimo* sakraménat Kr 77; ki su dosta *od* pakla *pisali* i *prodikovali* Kr 205; ča je ogovaranje? to je *od* drugoga ništo zloga *razglasiti* HK 49; ča *veli* Krištuš *od* ovih grihov? HK 103.

Dagegen hat *ob* unter dem Einfluß des dt. *um* eine spezielle Funktion erlangt. Zur Bezeichnung des Verlustes wird der dt. Ausdruck 'um etwas kommen' (etwa: 'ich bin um mein Geld gekommen') mit *ob (ub)* + Akk. und *dojti* wiedergegeben:

glavu zevsema zbluditi ter *ob pamet dojti* Kr 414; vnogoputi čujemo glase da je ova ona žena *ub dite došla* VK 301; i muži dostputi umorniki postaju svoje dice, ako ženami va blagoslovnom staližu nedostojno zahajaju . . ., ča j' dostputi uzrok da *ub dite dojdu* VK 302.

7. Aufgabe des *us*-Partizips.

Das Partizip Prät. Akt. I ist in den ältesten burgenländischen Evangelientexten noch recht häufig. Es gibt das Part. Präs. (bei Vorzeitigkeit), das Part. Prät. und meistens auch den ablativus absolutus der Vulgata wieder. (In vielen Fällen wird die lateinische Partizipialkonstruktion im Kroatischen durch einen Nebensatz aufgelöst.)

Zur Veranschaulichung seien hier nur einige Beispiele angeführt.

Part. Präs. im lateinischen Text:

čuvši pak da bi Archelaus kraljeval va Judei HE 10 *(audiens* Matth. 2, 22); *poslavši* dva zmed svojih učenikov HE 2 *(mittens* Matth. 11, 2); on *gori stavši* zel je dite i mater njegovu HE 10 *(consurgens* Matth. 2, 21); *skupa spravivši* se poglavnike popovske HE 11 *(congregans* Matth. 2, 4); *vidivši* pak zvezdu, veseli postaše kruto velikim veseljem HE 12 *(videntes* Matth. 2, 10); i *prostrivši* Ježuš ruku, dotakne njega HE 14 *(extendens* Matth. 8, 3). Änlicherweise auch *zemši* ~ *accipiens, dozvavši* ~ *advocans, otprivši* ~ *aperiens, poklekši* ~ *procidens, zdignuvši* ~ *extollens* usw.

Part. Prät. im lateinischen Text:

i *obrnuvši se* k ženi, reče Simonu HE 94 *(conversus* Luc. 7, 44); i drugo opade na kamen i *zniknuvši* je usahlo HE 19 (et *natum* aruit Luc. 8, 6).

Ablativus absolutus im lat. Text:

i *naklonivši* glavu, spusti van dušu HE 36 *(inclinato capite* Joann. 19, 30); *i podignuvši* očih na svoje učenike, rekoše HE 80 *(elevatis oculis* Luc. 6, 20); oni pak k mestu *ostavivši* mriže, nasledovaše njega HE 75 *(relictis retibus* Mar. 1, 18); i *poslavši* šerege svoje, pogubi ljudomorce one HE 67 *(missis exercitibus* Matth. 22, 7).

Der Gebrauch des Part. Prät. wird jedoch bei Verben des Gehens und sonstiger Bewegung konsequent vermieden, statt dessen wird immer das Präsens (bzw. das daraus entstandene Gerundium) verwendet, obwohl die mittelalterlichen Texte meistens *došadši (-še), prišadši, uljezši, padši* und ähnliches bieten.

Venientes et primi, arbitrati sunt quod . . . Matth. 20, 10
prideći pak i prvi, stimajući da . . . HE 18 (Ra: *došadče)*

et ecce stella . . . antecedebat eos, usque dum *veniens* staret supra ubi erat puer Matth. 2, 9.
dokle je *prideć* stala gori kadi je dite bilo HE 11—2 (Be: *prišadči,* Ra: *došadše)*

et *veniens* habitavit in civitate, quae vocatur Nazareth Matth. 2, 23
i *pridući* stal je va varoši, ki se zove Nazaret HE 10 (Be: *prišatči,* Ra: *došadči)*

et ecce leprosus *veniens,* adorabat eum Matth. 8, 2
i ovo gubavac *dojdeći* moljaše njega HE 14 (Be: *prišadči;* Ra: *došad)*

et *intrantes* domum, invenerunt puerum Matth. 2, 11
i *idući nuter* va hižu i najdoše dite HE 12 (Za: *uliši,* Be: *ulizši,* Ra: *ulješi)*

Euntes autem discipuli, fecerunt sicut praecepit illis Jesus Matth. 21, 6
Pojdeći pák učeniki, učiniše, kod je njim zapovidal Ježuš HE 27 (Za: *pošadši,* Be: *pošadče)*

Haec omnia tibi dabo, si *cadens* adoraveris me Matth. 4, 9
Ova sa tebi dam ako *pokleknuć* budeš molil mene HE 22 (Be und Ra: *padši).*

So ist bereits im ältesten burgenländischen Evangelienbuch der Gebrauch des *us*-Partizips durchbrochen. In den späteren Quellen ist dieser Vorgang schon so weit fortgeschritten, daß das *us*-Partizip auch bei anderen Verben

höchst selten vorkommt (wie etwa *stavši* HZ 243 oder *preminivši* HZ 456), statt dessen wird das Part. Präs. auch bei Vorzeitigkeit verwendet, wobei die Verben der Bewegung den einmal schon gefestigten Gebrauch natürlich auch weiter beibehalten:

> i *dojduć nuter*, sél je k slugam EE 69; *najzad dojduć*, je od nji račun zimal NZ 151; ova sa oću tebi dati ako *pokléknući* budeš molil méne Kr 323; na moja grišna kolena *opadajuć* . . . klanjam ti se HZ 4; i *hitući* se na obraze, ote si skupa slavno jačiti Kr 195; redovnik, *vidući* preveliku mlahavost betežne divice, né otil nju pričestiti Kr 75.

Die Ausschlatung des präteritalen Partizips geht so weit, daß sogar der Begriff 'vergangen' durch das Präsens wiedergegeben wird:

> hvalim ti . . . da si me *prohoduću noć* milostivno očuval do ovoga dnéva HZ 4.

8. Der absolute Instrumental.

Der lateinische ablativus absolutus mit passivem Partizip wird, wie oben schon erwähnt wurde, in unseren Evangelientexten meistens durch das aktive *us*-Partizip wiedergegeben: 'missis exercitibus suis' wird also zu *poslavši* šerege svoje.

In einigen Fällen folgt jedoch der kroatische Text wörtlich der lateinischen Konstruktion, so daß dem passiven Partizip ebenfalls ein passives Partizip und dem absoluten Ablativ der absolute Instrumental entspricht. Im Evangelienbuch 1732 notierte ich insgesamt 6 solche Fälle.

Von den älterem Evangelientexten bietet nur einer und auch dieser nur ein einziges Mal an der ensprechenden Stelle eine ähnliche Konstruktion. Das zeigt allerdings, daß Lösungen dieser Art auch der altkroatischen Übersetzungstechnik nicht ganz fremd waren. Wie sich die späteren burgenländischen Texte in dieser Hinsicht verhalten, müßte näher geprüft werden. Die Stellen sind die folgenden:

> *Convocatis* itaque *singulis debitoribus* domini sui, dicebat primo Luc. 16, 5
> *Zazvanimi sih dužnikih*, reče prvomu HE 58 (Be: *zazvavše*, Ra: *prizvavši)*

> Et *subductis* ad terram *navibus*, relictis omnibus secuti sunt eum Luc. 5, 15
> I van na zemlju *zvliknutimi plavih*, sa ostavivši nasledovaše njega HE 51 (Be: *povezoše* plavce k kraju i . . ., Ra: *dovekše* = *dovlekše?* na kraj plavi)

> Tunc dixit rex ministris: *Ligatis manibus*, et *pedibus* ejus, mittite eum in tenebras exteriores Matth. 22: 13
> Onda reče kralj slugam: *svezanimi rukami* i *nogami njegovi*, vrzite ga va vajnske škurine HE 68 (Be: *vezavši*, Ra: *svezavši)*

Sed quinque fatuae, *acceptis lampadibus*, non sumpserunt oleum secum Matth. 25, 3
Ali petere nespametne, *zetimi lampaših*, nisu zele ulja sobum HE 107 (Za: *vazamši*, Be: *vazamše*, Ra: *uzamše)*

Et factum est ut rediret *accepto regno:* et jussit vocari servos Luc. 19, 15
I bi da bi se povrunul *vzetim kraljestvom:* i je zapovidal dozvati sluge HE 99 (Ra: *kad uzeo bješe* kraljevstvo)

Venit Jesus *januis clausis*, et stetit in medio Joann. 20, 26
Dojde Ježuš *zaprtimi vrati* i stal je oposred HE 79 (Za: *vrata budući zatvorena*, Be: *budući vrata zatvorena*, Ra: *vrati zatvorenijemi!)*.

Das letzte Beispiel könnte auch als komitativer Instrumental zum Ausdruck des begleitenden Umstandes ('bei verschlossenen Türen') aufgefaßt werden, wie etwa in Ausdrücken: ki *s prignutimi koléni* projde gori prig svéti štig HZ 399, wo jedoch der begleitende Umstand eng mit dem Subjekt verbunden ist.

9. Adverbien als Verbalpräfixe.

Unter dem Einfluß des Deutschen und Ungarischen wurde das ganze System der alten Verbalpräfixe aufgelockert und zu den ursprünglichen Präfixen, wie *vъ-, iz-, vъz-, po-* usw., gesellten sich verdeutlichende, pleonastisch vorausgeschickte Adverbien, wie *nuter, van, gori, doli*, die dem Präfix anfangs nur Nachdruck verliehen, es jedoch später auch gänzlich ablösen konnten. Da ich vor Jahren dieser Erscheinung eine besondere Studie mit einer ziemlich vollständigen Materialsammlung gewidmet habe (Studia Slavica Hung. 4: 211—49), sei sie hier nur in groben Zügen dargestellt.

Deutschen und ungarischen Verben, wie z. B. *niederfallen* ~ *leesni, aufheben* ~ *felemelni, hinaustreiben* ~ *kiűzni, zusammenlegen* ~ *összetenni* usw. entsprechen in unseren Texten nicht schlechthin *opasti, podvignuti, zignati, složiti*, sondern pleonastische Ausdrücke wie *doli opasti, gori podvignuti, van zignati, skupa složiti*. Die Entwicklung solcher Verbindungen wird durch Lehnübersetzungen wesentlich gefördert. Deutsche und ungarische Ausdrücke wie *Qualen ausstehen* ~ *kínokat kiállni* oder *eine Burg einnehmen* ~ *várat bevenni* werden in unseren Texten wörtlich durch *muke van stati* und *grad nuter zeti* wiedergegeben. Der Prozeß wird außerdem auch durch besondere Lautentwicklungen begünstigt, die im Kreise der Präpositionen und Verbalpräfixe zum Synkretismus führen und die Anwendung von anderen Mitteln der semantischen Differenzierung geradezu provozieren. Durch den Wegfall von *v* in *vъz-* und von *i* in *iz*, durch den Übergang von *s* in *z* vor Vokalen, stimmhaften Konsonanten und Sonorlauten fallen oft drei verschiedene Elemente *(vъz-, iz, s)* in das einzige *z* zusammen, das sowohl als Verbalpräfix wie

auch als Präposition gebraucht wird. So könnte z. B. *zlisti* gleichsam *vъzlěsti*, *izlěsti* und auch *sъlěsti* sein. In solchen Fällen ist die Unterscheidung *gori zlisti*, *van zlisti*, *doli zlisti* wohl begründet.

In unseren Texten kommen folgende Adverbien in der Funktion von Verbalpräfixen vor. Ihre Bedeutung deckt sich bald gänzlich, bald teilweise mit der Funktion von deutschen (trennbaren) und ungarischen (immer trennbaren) Verbalpräfixen.

gori: dt. auf, hinauf, herauf; ung. fel
doli: dt. nieder, unter, hinunter, herunter; ung. le, alá
nuter: dt. ein, hinein, herein; ung. be, bele
van: dt. aus, hinaus, heraus; ung. ki
najper: dt. vor, hervor, voraus; ung. elő
najzad: dt. zurück; ung. vissza
skupa: dt. zusammen; ung. össze
prik: dt. über, hinüber, herüber; ung. át, által
kraj: dt. weg; ung. el, félre

(Ausgelassen sind *skroz* und *okolu*, die nur durch wenige Belege vertreten sind.)

Zur Veranschaulichung des Gebrauchs seien hier für jedes Adverb nur einige Satzbeispiele angeführt.

gori: na brig taborski *gori zlisti* Kr 95; da naša srca *gori podvignemo* Kr 316; mladénac, tebi velim, *stani góri* EE 177.

doli: ako si sin božji, tako *zlizi doli* iz križa EE 75; ovde *prigni doli* glavu HZ 10; zvézde ote *doli opasti* Kr 167; ki je ná vi svit *doli stupil* Kr 341; *stupil* je *doli* na pakal VK 107; ovi dva . . . nasledniki Jezuša su njigovo mrtvo télo s križa *doli znéli* NZ 200.

nuter: ja sam va tvoju hižu *nuter došal* Kr 228; ja oću nje osloboditi i va dobru i rodnu zemlju Kanan . . . *nuter peljati* SZ 45—6; i *stupili* su *nuter* va hižu EE 26; da ov dušé grad nédan népretel *nuter* ne *zame* Ke 96.

van: i sada će poglavnik ovoga svita *van ishićen* biti EE 242; *hiti van* službénicu i nje sina EE 57; ja sam gol iz utrobe mojé matere *van izašal* Kr 372; zla ka iz srca *van ishajadu* NZ 115; stvoriti je tuliko kot iz ničesar ča *van speljati* VK 42; *peljaj van* iz tamnice dušu moju Kr 40; ni vérovati svitu, ar akoprem se za najboljega prételja *van dajé*, vinder . . . Kr 375.

najper: oćemo tri spodobe za obilniji nauk *najper dati* Kr 418; ki va grobu ležu ote glas sina božjega čuti i z groba *najper pojti* VK 173; kadi je [Krištuš] svoja svéta usta otprl i osmera blaženstva *najper donésal* Kr 407; stal je gori, kot je vam *najper povidal* NZ 201; polig ovoga si mora grišnik tvrdo *najper zeti* boga već ne zbantovati VK 431.

najzad: onda počne Marija nad vragom kričati da grišniku napisak more *najzat dati* DV 220; va pokori krez grih zgubljenu milošću *najzad dobivamo*

VK 382; molite za me dokljen ja k vam *najzad dojdem* SZ 132; i *povrnuli* su *se* pastiri *najzad* EE 13; oću *se najzad vrnuti* va hižu moju iz ké sam van šal Kr 59; ja sam tuliko i tuliko lét jur *najzad položil* Kr 84; riči . . . *najzad zéti*, pogovoriti NZ 135.

skupa: zato su ga pitali oni ki su *skupa* došli EE 140; tvoju volju z božjum voljum . . . *skupa zložiti* Kr 35; kuliko puti jesam otil *skupa spraviti* sine tvoje EE 17; ča je bog *skupa zvezal* onoga človik razvezat nima VK 489.

prik: gospodine, pét taléntov si mi *prik dal* EE 262; ako . . . bi ja véru jimal da bi brige *prig odnésal* Kr 353; na židovsku veru *prik stati* SZ 171.

kraj: kad od stola *kraj odideš* znaj da starjim ruke kušneš Sl 66; *poj kraj* od mene NZ 45; od ovoga puta ni *se* naš dragi spasitel ni za nohat daleko *kraj dal* Kr 372; rečene pet . . . persone, ké su *se* od malovridnoga jata *kraj odlučile* Kr 105; drugače se nebeski kralj oštro grozi da *se* ovo kraljestvo od nas oće *kraj zéti* Kr 287 (quia *auferetur* a vobis regnum Dei Matth. 21, 43).

10. Eigennamen mit Apposition.

Die Kongruenz der Eigennamen mit ihren Appositionen sowie die Wortfolge in diesen Ausdrücken sind in unseren Texten nicht einheitlich.

Die ursprüngliche Konstruktionsweise, die in Fällen, wo keine fremde Vorlage den kroatischen Text beeinflußt, auch zur Geltung kommt, ist: App. + Eigenname und beide Teile dekliniert:

Pridoše dvi ženi grišnice *kralju Salamunu* Za 12 (3Reg. 3, 16. In der Vulgata steht nur *ad regem;* in der Septuaginta ebenfalls nur: *τῶ βασιλεῖ*); blizu *potoka Tigriša* Kr 121; se ljuctvo *varoša Suzana* Kr 340.

Da jedoch in der Bibel unzählige Male Äusdrücke wie *Herodes rex, Esdras sacerdos, Esdras scriba, Izaias propheta* usw. vorkommen, so gewöhnten es sich auch die kroatischen Übersetzer an, ähnliche Ausdrücke in der Form *Irud kralj*, u dni *Iruda kralja, Hesdra pop*, i rekoše *Hesdri popu, Ezaija prorok* usw. wiederzugeben. Diese Praxis hat sich so einigebürgert, daß sie gelegentlich auch dort zur Geltung kommt, wo die lateinische Vorlage keinen Anlaß dazu gibt:

Defuncto autem *Herode* Matth. 2, 19
Umarfši *Irud kralj* Za 7.

In den burgenländischen Texten wird dieses Verfahren durch den ungarischen Einfluß nur noch begünstigt. Im Ung. steht der Eigenname immer voran und bleibt immer unverändert, also: *Dávid királyt, Dávid királynak, Dávid királytól* usw. Der ungarische Einfluß zeigt sich besonders darin, daß der

Eigenname oft nicht flektiert wird: *nuki Jakob patrijarke; z David kraljem, va Nazaret varašu* usw.

Einige Beispiele mit flektierten und nichtflektierten Eigennamen:

va dnevih *Herodeša kralja* HE 11 (in diebus *Herodis regis* Matth. 2, 1); kod je napisano va knigah ričih *Ižaiaša proroka* HE 4 *(Isaiae prophetae* Luc. 3, 3); ča je rečeno bilo po *Jeremiaši proroki* HE 9 (per *Jeremiam prophetam* Matth. 2, 17); va vrimeni *Abrahama patriarke* VK 514; tako je bog tužnomu i pokornomu *David kralju* . . . paklensku kaštigu oprostil VK 443; z *David kraljem* VK 541; nuki *Jakob patrijarke* VK 314; va *Nazaret varošu* HK 27; iz *Nazaret Varoša* HE 4 (de *civitate Nazareth* Luc. 2, 4); i poslavši van i pomorili jesu dicu va *Betlehem varoši* HE 8—9 (. . .pueros, qui erant in *Bethlehem* Matth. 2, 16); kad bi približaval k *Jericho varošu* HE 20 (cum appropinquaret *Jericho* Luc. 18, 35).

11. Der Proportionalsatz.

In dieser Abart des Vergleichssatzes ist die (dem deutschen *je* entsprechende) Konjunktion ursprünglich *čim* und das Korrelat im Hauptsatz (entsprechend dem dt. *desto) tim.* Mit der Aufgabe des präpositionslosen Instrumentals bekamen auch diese Korrelate ein *s*: *s čim* ~ *s tim;* Kragel führt sogar den Dativ ein: *čemu* ~ *tomu.* Einige Beispiele:

ali *čim* već on njim prepovidaše, *tim* već razglasaše i *tim* se bolje čudiše HE 60 *(quanto . . ., tanto* magis . . ., *eo* amplius Marc. 7, 36); *s čim* je ki noriji bil *s tim* se je vrliji štimal CC 65; *čemu* duglje na ovom grišnom svitu živimo *tomu* već grišimo Kr 38; on . . . ne teče ravno, ter *čemu* dalje se obrne na désnu *tomu* dalje od prepostavnoga cilja bludi Kr 370.

Abkürzungen

Be	=	Lekcionarij Bernardina Spljećanina. Hrsg. v. T. Maretić 1885.
CC	=	Kratko razlaganye czrikveni czeremoniov 1836. (Erschienen in einem Band, bei eigener Pagination, mit Razlaganye velikoga Katekismusa.)
DV	=	Duhovni vertlyacz 1753.
EE	=	Evangyelye z episztolami . .. 1806.
HE	=	Horvaczko evangyelye 1732.
HK	=	Horvatszki katekhizmus . . . 1747.
HZ	=	Hisa zlata 1754.
Ja	=	F. Kurelac, Jačke ili narodne pěsme . . . 1871.
Kr	=	E. M. Kragel, Csetvero-versztni duhovni persztan 1763.
MC	=	Marianszko czveche 1781.
NHK	=	Nóvi horvaczki kalendar na léto . . . 1806.
NZ	=	Kratak pregléd Novoga zakona 1824.
Ra	=	Zadarski i Ranjinin lekcionar. Hrsg. v. M. Rešetar 1894.
Sl	=	Slabikar aliti jimen kyiz'icza . . . Namen Bůchlein 1806.
SZ	=	Kratak pregléd Sztaroga zakona 1824.
Va	=	L. Valentich, Epiztole i vangyelja 1741.
VK	=	Razlaganye velikoga katekismusa 1836.
Za	=	Zadarski i Ranjinin lekcionar. Hrsg. v. M. Rešetar 1894.

Элементы сказки в современных повестях советских писателей

«Белый пароход» Чингиза Айтматова и «Плотницкие рассказы» В. Белова

ЭРЖЕБЕТ КАМАН

О критерии историзма в связи с советской литературой, об изображении действительности в ее революционном развитии говорили уже много. Особенно это качество советской литературы подчеркивалось, когда речь шла об эпических полотнах, трилогиях и тетралогиях, исторических романах, драмах и поэмах. В повестях же и романах о современности читатель искал следы актуальных событий и признаки своего времени.

В современной критике много говорится об историзме как специфической особенности новой советской прозы. Критика отмечает и обилие мемуаров различного типа, и особый, актуальный характер романов о прошлом. Новые романы о Великой Отечественной войне или повести и романы об Октябрьской революции и гражданской войне повернуты к современности какой-то особой, «актуальной» своей стороной. Не случайно пользуются большой популярностью романы Бакланова, Быкова, Залыгина, мемуарные повести Е. Драбкиной. Это своеобразное качество повествования создало известный барьер между двумя частями «Поднятой целины» М. Шолохова, разделенными более чем двадцатью пятью годами. М. Шолохов как истинный художник заканчивал вторую часть романа «по велениям» своего времени.

Глубоко исторический подход к изображению действительности в современных повестях может быть выражен многообразно. В новых повестях В. Катаева в авторском повествовании мы можем наблюдать перебивку, перемежение исторических плоскостей. Однако элемент исторического прошлого может быть выражен посредством легенды или сказки, может быть передан через ее влияние на жизнь и сознание людей сегодняшнего дня. Интересно отметить, что в современной повести мы часто можем видеть, как используются сказки различных жанров, легенды, анекдоты, что необычайно обогащает и делает многогранным изображение характеров и событий.

Актуальное значение сказки раскрывается в ее этико-философском содержании, она служит то фоном, то контрастом для раскрытия нравственной проблематики в конфликтах современности. Сказочный конфликт, раз-

вертывающийся в малом социальном микро-мире, в рамках семьи, но на фоне «всего белого света», может действительно стать в повести своеобразным фоном для анализа сложнейших и разнообразных общественных связей современности. Древние конфликты эпохи кризиса первобытно-общинного строя, нашедшие отражение в нравах и обычаях волшебной сказки, проявились и в своеобразном выборе героев, в частности в распространенности мотива о детях-сиротах и мудрых, добрых стариках. Эти мотивы в уже измененном виде входят составной частью в другой, современный конфликт, лежащий в основе повести Чингиза Айтматова «Белый пароход». В этой повести отразилась борьба народных демократических традиций в понимании нравственности современного человека и враждебных им, базирующихся не на трудовой этике понятий.

Сказочная фантастика повести Чингиза Айтматова многозначна. Старая сказочная фантастика переосмысляется, обрастает новыми функциями. С одной стороны, она выступает в своем прямом значении как неотъемлемая часть творческого мировосприятия ребенка, как извечное качество человеческого сознания, как его способность и потребность в мечте. С другой стороны, она может обратиться в свою противоположность — в суеверие, ограниченность человеческого сознания, выражение его детерминированности условиями определенной эпохи. Но и в том, и в другом случае сказочная фантастика служит раскрытию глубины и сложности человеческой психики.

Вышедшая в 1970 г. дважды с несколько отличающимися эпилогами повесть Чингиза Айтматова «Белый пароход» вызвала оживленные критические отклики. Спор между критиками завязался и вокруг истолкования роли сказочного элемента в повести. Некоторые критики восприняли сказку как традиционную форму воплощения мечты, которая гибнет при столкновении с суровой действительностью. Такова концепция статьи «Не сказкой единой...», в которой критик делает следующие выводы после разбора повести: «Практически ... по повествованию Чингиза Айтматова действительность и красота несовместимы,» и «вечный бой правды и кривды» в повести рассмотрен писателем «оторванно от исторических и социальных корней.»[1]

Многих критиков увлекла актуальность животрепещущих вопросов общественной морали, затронутых писателем, некоторых — суггестивность, лиризм повествования.[2]

Более конкретному анализу сложного конфликта в повести Чингиза Айтматова посвящает свою статью Владимир Солоухин, он пишет о столкновении двух этических систем. Составной частью элемента духовности в

[1] *Д. Стариков:* Литературная газета, 1970, № 27, 1 июля.

[2] *И. Гринберг,* Большие ожидания: Вопросы литературы 1970, № 10; — *В. Панкин,* После сказки: Комсомольская правда 1970, 22 мая; — Fekete S., Csingiz Ajtmatov Fehér hajója: Kritika 1972, № 1.

человеке он считает сказку, которая, как и мечта, поэзия, красота составляют смысл человеческой жизни. При нарушении гармонии жизни, при искажении духовности уходит из жизни людей и красота.[3]

Новое решение традиционного конфликта мечты и действительности в повести Чингиза Айтматова подчеркнул Ю. Лукин. В обостренной трагической ситуации романтика, поэзия «празднует победу . . . над волчьими навыками и ухватками, маскирующимися под прозу жизни.»[4]

Конфликт повести не в столкновении жизни и поэзии, они-то слиты в понимании полной, гармоничной жизни человека и воплощены писателем в облике Мальчика. Однако эти человеческие законы нарушены в повести, там жаждет власти, подчинения жестокий, глупый и трусливый Орозкул. Он и ему подобные делят мир на «себя» и остальных, на «своих» и «чужих». Даже самые сокровенные мечты Орозкула о своих детях принимают уродливую форму:

> Сына на юриста выучил бы, а дочку, чтобы на рояле играла. Дома только по-русски говорят — станут они забивать себе головы деревенскими словами. Он бы своих так и воспитая «Папочка, мамочка, хочу то, хочу это...» Разве же своему чаду что пожалеешь? (Айтм. 49—50)[5]

Вся повесть построена на многосторонней связи и отталкивании действительности и сказки, жизни и мечты. При этом связь эта имеет свою определенную тенденцию развития. Отдаление сказки от жизни, а под конец их полный разлад и разрыв, когда они встают друг против друга антагонистами, непримиримыми и несоединимыми, составляет внутреннюю диалектику повести «Белый пароход».

Удивительно яркие и жизненные характеры, беспощадные конфликты между ними стоят в центре внимания автора. Фабулу повести составляют три жанровые сцены: покупка портфеля для мальчика, спуск украденного бревна с гор из заповедного леса и пир у Орозкула после убийства маралихи. В них участвуют все действующие лица повести. Рассказ об этих событиях ведется попеременного то от лица мальчика, то от лица автора повести. Жестокая ситуация строится на конфликте двух групп: деда Момуна и мальчика, с одной стороны, и Орозкула и его пособников, с другой стороны. Обе эти линии имеют, конечно, свое протяжение в большом мире. Из этих трех сцен только центральная (столкновение деда Момуна и Орозкула в горах) рассказана прямо от лица автора (главка 5-ая). Сцена покупки портфеля, раскрывающая большой и малый мир, в котором живет

[3] *В. Солоухин,* Сказки пишут для храбрых: Литературная газета 1970, № 27, 1 июля.
[4] Ю. *Лукин:* Белый пароход: Правда 1970, 23 июля.
[5] *Чингиз Айтматов:* Повести и рассказы. Москва 1970, 49—50

мальчик, две его сказки (главки 1, 2, 3 и 4) и последняя сцена кошмарной ночи и еще более кошмарного пира (главки 6 и 7) построены как рассказ мальчика, в котором вырисовывается мир его мыслей, чувств, переживаний в его понимании и передаче. Поэтому первая и третья части повести по своей целевой установке и художественному заданию — наиболее сложные и нетрадиционные части ее. Эта нетрадиционность, в первую очередь, происходит от обильного вплетения в повествование сказочных мотивов. Такое вплетение сказочных образов и мотивов в повествование о судьбах современных людей раскрывает новые грани их характеров, которые без этих сказочных мотивов не выявились бы так полно. Сказка с ее смелыми героями, бескомпромиссными решениями и стойкой правдой служит как бы экраном, на который проектируется поведение героев повести.

Сказка входит значительным моментом в жизнь ребенка. В 1, 2 и 3 главках первой части писатель воссоздает большой мир, в котором живет мальчик. С глубоким тактом и талантом проникает он в духовный мир ребенка, в самую сокровенную глубину, гнездилище его мыслей, откуда исходят его прекрасные думы о камнях, травах, горах, людях.

Ширалджины — верные друзья. Особенно, если обида какая-нибудь или хочется плакать, чтобы никто не видел, в ширалджинах лучше всего укрыться. Пахнут они, как сосновый лес на опушке. Горячо и тихо в ширалджинах. И главное — они не заслоняют неба. Надо лечь на спину и смотреть на небо. Сначала сквозь слезы почти ничего не различить. А потом приплывут облака и будут выделывать наверху все, что ты задумаешь... (Айтм. 9).

Сплетение старых и новых чудес в сознании мальчика, показ тонкой диалектики, взаимопроникновения элементов жизни и сказки, переработки жизненных впечатлений в сознании ребенка являются большой заслугой и достижением писателя. В игру мальчика с камнями вплетается и увиденное в кино (камень-«танк») и подсмотренное у деда (он похлопывает камень-«верблюд», как дед свою лошадку).

Древние народные обычаи: приветствие пастухов, прибывших на горные пастбища, человеческие общительность и дружелюбие, любовь к родным песням, которые прививает ему дед, сливаются в сознании мальчика с картинами щедрого летнего вечера, с картинами гор и прекрасного озера и находят исход в его самой сокровенной сказке, которую он сочинил сам. Это сказка о Белом пароходе и о нем самом — большеголовой, ушастой рыбке, плывущей навстречу пароходу. И здесь впервые во весь голос звучит основной мотив повести — мотив сиротства. Он был подготовлен исподволь и вопросами продавца автолавки об отце и матери, и молчанием пристыженного мальчика, и руганью злой бабки: мол, утонет и пусть, чужой, никому не нужный мальчишка.

Но наиболее пластично этот мотив сироты выражен в скрытой тоске и мечте по отцу — в сказке о Белом пароходе.

В мире мальчика находит свое место и милая Гюльджамал с дочкой, и ленивый Сейдахмат, и злобная бабка, и непонятный пока Орозкул. Впервые его резко очерченный автором портрет («багровое, толстое» или «мясистое, как коровье вымя лицо» Айтм. 97) дан в восприятии мальчика. Орозкул плачет, встретив мальчика, выбежавшего ему навстречу со своей обновой.

Подремывая в седле, отяжелевший и важный Орозкул ехал, небрежно упираясь носками хромовых сапог в стремена. Он чуть было не слетел с лошади от неожиданности, когда мальчик выбежал ему навстречу, размахивая портфелем.

— Дядя Орозкул, у меня портфель! Я пойду в школу. Вот у меня портфель!

— О чтоб тебя! — испуганно натягивая поводья, выругался Орозкул. Он глянул на мальчика красными спросонья, набухшими, пьяными глазами. Какое ему было дело до этого дурацкого портфеля, до этого брошенного родителями мальчишки, племянника жены, если сам он был так обижен судьбой, если бог не дал ему сына собственной, своей крови, в то время как другим дарит детей щедро, без счета?... У берега Орозкул опустился на корточки. Пригоршнями хватал воду из реки и плескал себе в лицо. — «Наверное у него голова разболелась от жары», — решил мальчик, увидев, что делает Орозкул. Он не знал, что Орозкул плакал и никак не мог остановить рыданий. Плакал оттого, что не его сын выбежал ему навстречу, и оттого, что не нашел в себе чего-то нужного, чтобы сказать хоть несколько человеческих слов этому мальчику с портфелем. (Айтм. 20—21.)

В центре мира мальчика стоит его родной, добрый и сильный дед, так вовремя вернувшийся домой и купивший ему портфель. Сохраняя сказочный колорит первой части, автор пишет притчу о добром человеке — Расторопном Момуне. И будущий трагический конфликт повести намечен в притче лишь в комментариях автора, который смотрит на все умеющего и справедливого старика как бы из сегодняшнего дня. Автор размышляет о добре и зле, о достоинстве подлинном и о еще распространенном в наши дни понимании почета в духе Орозкула, рисуя рядом с дедом Момуном традиционный портрет почтенного, представительного старца.

Первая часть повести завершается пересказом дедовой сказки (главка 4-ая). В этой сказке о рогатой матери-оленихе как бы обобщаются основные мотивы, вопросы, над решением которых бьется мальчик. Это и мотив сиротства, и мотив доброты, жестокости и мести, и мотив помощи тетке Бекей и Орозкулу.

Сказочные элементы играют важную роль не только в композиции, но и в стилистическом оформлении первой части. Это выражается в том, что главный герой повести — безымянный мальчик, что о деде рассказано, как о герое притчи. В повести мы найдем и привычное для сказки сочетание малого мира семьи, где завязываются крутые конфликты, и огромного «белого света», где и развертывается деятельность сказочного героя, сказочные элементы есть и в описании малой группы людей — действующих лиц повести и ярких пейзажей — лесов, гор и синего огромного озера.

И на самом дальнем краю земли, куда только достигал взор, за песчаной прибрежной полосой густо синела выпуклая кривизна озера.. Там вода и небо соприкасались. И дальше ничего не было. Озеро лежало неподвижное, сияющее и пустынное. (Айтм. 21.)

Этот пейзаж перекликается со сказочным описанием реки Энесай, где жили мальчик и девочка из сказки.

В первой части повести автору удалось осуществить известное равновесие между сказкой и действительностью, хотя, ища стилистическое воплощение для своего трудного замысла, он допускает и просчеты. Очень замысловато для мальчика выглядят олицетворения в описании зимнего леса:

Деревьям ведь очень страшно ночью в лесу. Они одни, и никто им слова не скажет. Стынут голые деревья на стуже, и некуда им приткнуться. А я ходил бы по лесу и каждое дерево похлопал бы по стволу, чтобы ему не так страшно было. Наверно, те деревья, что весной не зеленеют, — это те, которые зыстыли от страха. (Айтм. 31.)

Или же, несмотря на комментарий автора, в пересказе дедовой сказки встречаются чуждые мальчику речевые обороты:

Сыновья богача ходили важные: пусть знают люди, какие богатые и щедрые наследники остались после умершего, как они его уважают, как почитают его память... (Э-э, сын мой, худо, когда люди не блещут умом, а богатством!). (Айтм. 44.)

Во второй части повести (глава 5-ая) эта подвижная, но живая связь между сказкой и действительностью нарушается. Глава открывается медитативным описанием мощного пейзажа — сцены бурно развернувшихся здесь позже событий, о наступлении которых нас предупреждают редкие и резкие метафоры:

Гряды хребтов... седые, как загривки чернобурых лисиц;
от самой реки вверх... бездымным пожаром шел по крутому мелколесью осенний пал;
ветер, неслышно текущий меж верхушками старых сосен. (Айтм. 46—47.)

В этой главе в прямой схватке столкнулись трудолюбие и лень, доброта и злоба, достоинство и чванство. По-разному отнеслись герои и к появившимся здесь маралам. Орозкул, которого дед Момун упрекнул в неуважении к людям, изливает злобу на всех: на деда, которого и уважать не стоит, ведь ему в жизни еще никто не подчинялся, на учительницу, которая «пять лет в одном пальто ходит», на всех бугинцев «детей рогатой материоленихи», ведь пожаловался же на него один сородич, когда Орозкулу лень было выполнять обещание. Здесь и дает он волю своей «мечте» о «культурной» городской жизни, где бы он проявил свой характер и власть полностью. Это полный разрыв сказки и действительности.

Но тот же диссонанс в отношении сказки и действительности начинает звучать и в образе старого Момуна. С суеверным ужасом смотрит он на маралов. И если у Орозкула после упоения мечтами о городской жизни наступает резкий перелом, и его злоба на жизнь выливается в дикий и ко-

щунственный поступок, то у старого Момуна мы видим резкую смену в поведении, но направление этой смены другое. От страшной действительности он бежит в мир сказки и по дороге домой рассказывает внуку сказки, хотя в душе он чувствует, что зашел слишком далеко, что мальчик слишком уж верит в его сказку. Но душа растерявшегося Момуна жаждет простора и песни. Здесь писатель, описывая поездку деда и внука на Алабаше, помещает прекрасный лирический отрывок о коне-спутнике, о песне в дороге. Но в памяти читателя всплывают контрастные ассоциации, так как он помнит поездку на запретном для других Алабаше грузного и пьяного Орозкула.

И даже финальная картина этой части — описание прекрасных маралов, которых увидел на берегу реки мальчик, нагоревавшись и наплакавшись досыта, тоже звучит диссонансом в этой главе.

Нарушенная гармония в третьей части (главки 6 и 7) проходит как доминирующий мотив через ряд сцен кошмарной ночи. Больной мальчик в бреду разговаривает с оленихой, молит ее о бешике для тетки Бекей. Он слышит плач беспомощного деда, молящегося о собственной смерти и о спасении дочери, о сохранении ее семьи. В бреду он превращается в рыбу.

Шум пришедшей вечером воровской машины переходит в картину сна. Мальчик вспоминает свой разговор с шофером, которого удивила мудрость деда, его знание и почитание предков, живая летопись добрых и злых людских дел. Но этот молодой шофер заронил и первое сомнение в душу мальчика, шутливо посоветовав деду Момуну послушать про злые и добрые дела людей и то, о чем речь идет у них в политшколе.

В третьей части повести по-новому звучит и притча о добром, расторопном Момуне. В условиях обострившегося конфликта его доброта превращается уже во что-то совсем не похожее на доброту. Орозкулу, наслаждающемуся своей властью и местью,

(— Приполз, упал мне в ноги. Ух, нет у меня большей власти, не таких бы крутил в бараний рог! Не таких заставил бы ползать в пыли!),

он говорит мысленно:

— Ты уж прости меня, старого, что так получилось... Ты ведь мне тоже не чужой. Думаешь, не хочу я счастья тебе и дочери?... Только ты не обижай мою дочь, прости меня. А работать, так пока я на ногах, я все сработаю. Все сделаю. Ты только скажи... (Айтм. 92—93.)

Здесь почти дословно повторяются строчки из притчи о расторопном Момуне:

Добряк он был, и с первого взгляда разгадывалось в нем это неблагодарное свойство человеческое. Во все времена учат таких: «Не будь добрым, будь злым! Вот тебе, вот тебе! Будь злым!», а он, на беду свою остается неисправимо добрым. Лицо его было улыбчивое и морщинистое-морщинистое, а глаза вечно вопрошали: «Что тебе? Ты хочешь, чтобы я сделал для тебя что-то? Так я сейчас, ты мне только скажи, в чем твоя нужда. (Айтм. 14.)

Но говорил он теперь такие слова не сородичу, не внуку, а беспощадному и мстительному Орозкулу. Эта тонкая художественная передача изменений в поведении человека, к сожалению, не совсем точно отражена в венгерском переводе. Там Момуна зовут не расторопным, а «на побегушках», «носящимся туда-сюда». Эта новая кличка, по всей вероятности, повлияла на некоторых критиков, считающих правду Момуна «несомненным порождением старого мира; этого неисправимо доброго человека воспитали мифы старого общества. Революционизирующие факторы нового мира поколебали его веру в мифы, но не затронули его нравственности, построенной на этих мифах». И далее, не замечая иронии в комментарии автора к притче о расторопном Момуне, критик продолжает: «ни достоинства, ни гордости, ни строгости, — его жизненным принципом является только доброта, покорность, услужение.»[6]

В третьей части повести, в самом центре ее, накануне гибели мальчика и краха мира изображенных людей автор поместил последнюю гармоничную сцену, перекликающуюся с картинами первой части повести. Но это уже не сказка, а быль о том, как мальчик и его дед спасли совхозных шоферов. В этой сцене писатель воплотил свой вариант подлинного и современного решения конфликта сказки о сироте.

Каждый человек важен и нужен, он может выполнить свой долг перед другими людьми и совершить подвиг в меру своих сил и способностей. В тяжелую минуту замерзающему Кулубеку вспомнился мальчик:

> Совсем растерялись ребята, заледенели на ветру... — И вдруг вспомнил я, аксакал что встретил на дороге, когда ехали мы на Арчу, вот его, младшего брата-бугинца, — указал он на мальчика и ласково погладил его по голове. — Бегал у дороги. Остановился я. Как же — поздоровался. Поговорили мы. Правда? Ты чего не спишь? (Айтм. 78—79.)

Если отношение Кулубека к мальчику подлинно гуманное отношение, то действия деда выступают уже как контраст по сравнению с ним. Суеверный старик приносит богам черную овцу в жертву и произносит молитву за спасение людей:

> — О великая прародительница наша, Рогатая мать-олениха... не покидай нас на перевалах, на бурных реках, на скользких тропах! (Айтм. 81.)

Он и не думал, какое грозное значение приобретут его слова, когда пьяный и сломленный Орозкулом он предоставит мальчика защите одной матери-оленихи, то есть самому себе. В тот день убийства оленихи и гибели мальчика он, растерявшись от полной безнадежности, не посмел возразить мальчику, по-детски предававшемуся мечтам, связанным с возвращением матери-оленихи.

[6] Fekete S., указ. соч. 2.

Все растущее расхождение между сказкой и действительностью создаст трагические контрасты в жизни мальчика. Мы слышим его мольбу к матери — оленихе и видим его стоящим перед грудой мяса. Его справедливый гнев и жажда мести за обиженного деда сталкиваются со злой шуткой глупого Сейдахмата, обманом заставившего деда выстрелить в маралиху. И, наконец, сходство лица пьяного деда, валяющегося в золе, и разрубленной головой маралихи заставляют его уйти от обезумевших взрослых.

Повесть завершается трагически — гибелью мальчика. Нам известны два варианта финала этой повести: в журнале «Новый мир» (1970 № 1) и в сборнике «Повестей и рассказов» писателя (изд. Молодая гвардия, 1970). Более краткий, без обращению к Кулубеку, и более пространный вариант с описанием бегства мальчика и его встречи с Кулубеком не противоречат друг другу и говорят о бунте мальчика против несправедливости, пошлости, против «волчьих навыков и ухваток».[7] По всей вероятности в более позднем и пространном варианте отдельного издания автор реагировал на некоторые критические замечания и попытался дать какие-то дополнительные разъяснения к своей повести. Однако, нам кажется, что эти «разъяснения», не добавив ничего нового, создают лишь ненужные повторения.

Писатель изобразил сложный трагический конфликт, в котором столкнулись не мечта и действительность, не старое и новое. Ведь Орозкул, требующий себе во имя «культуры» всех благ, не может быть назван представителем нового времени, хотя он и является порождением определенных общественных и нравственных условий относительно недавнего прошлого, но одновременно и хищнической морали старого времени. А дед Момум, в образе которого автор, несмотря на трудолюбие и человечность старика, подчеркнул и его отсталость и суеверие, не может быть просто сочтен за представителя старого, уходящего мира.

Чингиз Айтматов изобразил в своей повести сложное сплетение черт новой и старой морали в образах обоих героев-антагонистов. Мораль старого Момуна чужда нам не полностью, то, что идет в ней от веками накопленного трудового опыта народа, нам близко и понятно. Это помогает нам выявить антинародный, «маскирующийся» под современность волчий характер Орозкулов.

Отвечая критикам, Чингиз Айтматов писал о народных сказках и легендах: это «есть память народа, сгусток его жизненного опыта, его философии и истории, выраженных в сказочно-фантастической форме. Наконец, это его заветы будущим поколеньям.»[8]

Сказочные мотивы помогли выявить в этой повести значительность конфликтов этого, на первый взгляд, казалось бы, маленького мирка непри-

[7] *Ю. Лукин:* Указ. соч.

[8] Цитируется по статье *В. Меженкова:* Миф или бегство от жизни? Октябрь 1970, № 10.

метных людей, презираемых всесильным Орозкулом. Опыт сказки помог нам понять глубину и непримиримость происходящей здесь борьбы. Сплетение сказочных и реальных мотивов помогло созданию глубоких и сложных человеческих характеров, показу диалектики человеческой психики, ее свободы и детерминированности, творческих способностей человека и его отсталости.

Актуальный, острый конфликт наших дней обрел с помощью сказки глубину, историческую дистанцию и перспективу победы добра над злом. Это современная сказка о том, что сирота и старик уже не могут быть гонимы, что старые сказочные конфликты, отразившие общественные бури на заре человеческой истории, находят другое разрешение.

В повести Василия Белова «Плотницкие рассказы» можно встретить элементы другой сказки: сатирической и авантюрной. И не сопоставление временных пластов, а современность интересует здесь автора. Ведь сатирическая сказка — вся в современности. Она построена на остром конфликте двух героев-антагонистов, на их соревновании в остроумии и развертывается в серии ярких диалогов с характернейшей индивидуализированной речью. Разрешение конфликта — при всей фантастичности ситуации — достигается за счет победы ума.

Повесть Белова насыщена острой общественной проблематикой в ее этическом преломлении и построена на соревновании контрастных этических типов. Однако в сказке такое соперничество завершается победой более яркого, человечески более привлекательного характера. События повести Белова разворачиваются по-другому.

В повести рассказывается не только о жизни антагонистов Олеши Смолина и Авинера Козонкова, но и о современных приключениях приехавшего в деревню на отдых рассказчика. Повесть начинается этой встречей с родным домом после почти двадцатилетнего отсутствия повествователя:

> Дом стоит на земле больше ста лет, и время его скособочило... Изредка громко вдоль по слоям, лопаются кремневые пересохшие матицы, скрипят усталые связи. Тяжело бухают спозлающие с крыши снежные глыбы. И с каждой глыбой в напряженных под многотонной тяжестью стропилах рождается облегчение от снежного бремени... Также как снежные глыбы с ветхой кровли, сползают с души многослойные глыбы прошлого. (Белов 7.)[9]

«Оживление» предметов, тесно связанных с жизнью человека, является важным средством в повествовании о нынешнем дне современников и земляков рассказчика.

Повествование о быте и буднях рассказчика: приключения с колхозным мерином Шатуном, описание серьезных и юмористических ходов бри-

[9] *Василий Белов:* Плотницкие рассказы: Новый мир 1968, № 7.

гадного собрания, недоразумения и путаница в «любовной» истории с Нелей—Анфеей — перемежаются рассказами двух стариков. От этого соседства ярче проступает злободневность событий прошлого, актуальность нравственного, житейского и любовного опыта стариков. Повесть кончается бурной ссорой и последовавшим за ней примирением Олеши Смолина и Авинера Козонкова, вынесших свой бесповоротный приговор друг другу.

Рядом с повествованием стариков самостоятельным путем развивается «история» нравственного прозрения рассказчика. Она начинается огромным диссонансом — раздвоенностью в оценке родного гнезда — вместилища родных традиций и места «обид отрочества», «заплывающих от времени, но никогда не зарастающих совсем.» (Белов 9). Эта линия продолжится спором с Олешей о том, есть ли у людей совесть, их расхождением в оценке бессмысленно дерзкой выходки молодого незнакомого шофера, в их раздумьях о том, в чем же останется жить память о человеке после его смерти. Но эта линия продолжится и в замкнутом молчании автора, слушающего хвастливые рассказы Авинера, и в его разочаровании после порыва «первобытного чувства безрассудства и самоуверенности — следа от только что посетившей жестокости» (Белов 28) и завершится сценой безмолвного присутствия в компании примирившихся и поющих стариков.

Столкновение контрастных характеров главных героев повести Белова, их приключения и злоключения, с раннего детства идущие рядом, но друг другу противоречащие пути, переданы в форме непосредственного и живого рассказа об отдельных случаях из их жизни. Они приобретают оттенок невероятных, необычных, граничащих со сказочной фантастикой событий, героями которых являются сказочные плут-удачник и неудачник. Но типично сказочный конфликт об удачливом плуте и обманутых им глупцах лишь частично осуществляется в повести Беловеа (рассказы о детских шалостях и юношеских проказах Козонкова). В центре повести оказываются разные жизненные судьбы, по-разному понимаемые самими героями, рассказчиком и слушателями. Контрастность и бескомпромиссность, присущие сказке, служат здесь выявлению непримиримости этических позиций героев. Но это одновременно и непримиримые исходные позиции двух борющихся направлений эпохи: народных демократических истоков морали «неудачника» Олеши Смолина и «удачника» Козонкова, всю жизнь бегущего от серьезного в труде и жизни, но желающего распоряжаться чужими судьбами. Именно благодаря сказочной контрастности становится видимой не осознаваемая самими героями глубина пропасти, разъединяющей их.

Постепенно растущее расхождение героев завершается спором об отношении человека, облеченного властью к другим, скажем, лично ему неприязненным людям («раскулачивание» Федуленка), о несправедливом распределении налогов и т. д. В свете этих вопросов по-другому видятся и такие события, как отношение к дочери раскулаченного Федуленка — к любви

своего друга, или снятие колокола с деревенской церкви и циничная выходка на колокольне «плута» Козонкова. Читатель вместе с автором начинает сравнивать и оценивать сказочные похождения молодости и поступки зрелых лет.

Сознательное использование Василием Беловым сказочных мотивов и форм уже отмечалось отдельными критиками.[10] Но привлечение сказок о «пошехонцах» для характеристики глупых промахов и бездумных поступков Ивана Африкановича в повести «Привычное дело» еще слишком прямолинейно по сравнению с конструкцией повести «Плотницкие рассказы». Облечение событий прошлого в форму сказочных похождений служит не только прояснению смысла конфликта, но и в известной мере перебивке сплошного потока событий. И даже больше того: переосмыслению традиционных понятий об «удачниках» и «неудачниках».

Поэтому в конце повести, в такой человечески понятной сцене, когда друзья детства, прожившие бок о бок долгую совместную жизнь примиряются и «договариваются», кто кому сделает гроб, мы видим потрясенно молчащего рассказчика. А вместе с ним и мы не соглашаемся в душе с этим примирением.

Критики, говоря об этой повести Василия Белова, делают вывод о «сближении лирико-философской «деревенской прозы» с произведениями социально-исторического типа.»[11] Конструктивным элементом в создании исторической дистанции служат здесь элементы сказки.

Так композиция повести, состоящей из двадцати маленьких глав с описанием одного события в каждой, создает впечатление живого, непрерывного потока действия. Характерным для повести является не только живой рассказ о событиях с сохранением иллюзии устной речи, но и характерное для сказки обилие диалогов. Так же, как и сатирическая сказка, повесть Белова построена на контрастах. Это можно видеть не только в выборе и расстановке героев, но и в соединении глав. Глава X — рассказ о любви Олеши Смолина — завершается озорной выходкой проезжего шофера. Контрастны главы XIV («геройские» дела Козонкова и Табакова) и XV (семейные будни Олеши и Настасьи), главы XIX (ссора) и XX (примиренье). Контрастное перемежение наблюдаем мы и в повествовательном тоне автора, То это юмористический комментарий будничных явлений: «Сегодня в мои планы не входило объезжать лошадей» (Белов 27), то это прекрасные метафоры — символы, служащие прояснению драматизма, скрытого в глубине веселых приключений. Таких метафор мало в повести, так как ее живой, изобилующий диалогами стиль не терпит пространных описаний природы

[10] *А. Марченко:* Из книжного рая: Вопросы литературы 1969, 4 : 56.
[11] *В. Перцовский,* Люди деревни: Звезда 1969, 9 : 211.

или внутренних монологов. Эти метафоры — символы вырастают из конкретного будничного описания.

Утром я хожу по дому и слушаю, как шумит ветер в громадных стропилах. Родной дом словно жалуется на старость и просит ремонта. Но я знаю, что ремонт был бы гибелью для дома: нельзя тормошить старые, задубелые кости. Все здесь срослось и скипелось в одно целое, лучше не трогать этих сроднившихся бревен, не испытывать их испытанную временем верность друг другу.

В таких вовсе не редких случаях лучше строить новый дом бок о бок со старым, что и делали мои предки испокон веку... (Белов 9.)

Описание старого дома переходит в иносказание о закономерности, проявляющейся и в человеческом общежитии, в связи поколений.

Такой же метафорой и завершается повесть:

Потом они оба с Авинером, клоня сивые головы, тихо, стройно запели старинную протяжную песню. Я не мог им подтянуть — не знал ни слова из этой песни. (Белов 56.)

К типологии романического мышления в русской литературе XIX века

Д. КИРАЙ

1. От романтизма к реализму

Центральной проблемой перехода от романтизма к реализму — в отнесении к целостному литературному процессу можно считать переход от лирического мышления к эпическому, в эпическом — переход к прозаическому упорядочению и внутри эпического мышления переход к нравоописательному, а романическому мышлению. Но и роман, и нравоописание как эпические формы еще не предопределяют этого перехода. Существуют романтические сатиры и романтические романы. Проза, в отличие от поэзии, в организации речи, слова также не является обязательным показателем размежевания между романтизмом и реализмом. В. Гюго писал *прозу* и оставался романтиком, Пушкин же написал роман «Евгений Онегин» *в стихах*, и тем не менее он в этом своем романе уже вполне реалист.

Константным критерием, отделяющим реализм от романтизма, можно считать *степень* приближенности или отдаленности автора от изображаемого им мира. Реализму присущ целый ряд типологических форм-моделей, которые свидетельствуют о качественно ином отношении автора к миру по сравнению с отношением изображенных в его произведениях героев, что и отличает реалистическую прозу от романтической, реалистическую эпику от романтической, реалистическое нравоописание (или сатиру) от романтического, реалистический роман от романтического.

Реалистическая проза, жанры реалистической эпики не мало унаследовали от соответствующих жанров и форм романтизма, и в этом смысле реализм ведет себя точно так же, как любое направление в культуре, когда он, отрицая предыдущие формы, целиком подчиняет формы этой предыдущей ступени культуры, художественного мышления своей особой задаче. Но реализм может это сделать именно потому, что основа его художественного мышления в чем-то, и именно самом существенном, пронизывающем все сферы, всю структуру мышления, является новой, непохожей на предыдущую фазу художественного мышления, в данном случае романтическую, и даже контрастно противоположной ей. На мой взгляд, это новое в реализме заключается в создании целой системы отдаления предмета изображения от автора, вплоть до того, что происходит некое имманентное самодвижение

характеров и ситуаций, и свое отношение к миру автор выражает в основном через это самодвижение, а не через симпатии или антипатии к изображенным ситуациям, явлениям, личностям.

Основные формы такого отдаления авторского *я* через самодвижение можно выделить на основании нескольких более общих, повторяющихся, типологических признаков 1. пропорциональное соотношение субъективных или объективных жанров в целостном литературном процессе, в том числе в течении или направлении; 2. отношение объективных и субъективных сфер произведения к авторскому ракурсу, с одной стороны, и доминанта субъективной или объективной сферы в выражении «рядов поэтической мысли» автора (выражение Достоевского), с другой; 3. соотношение темы, проблематики и жанра, жанровый интерес писателя; 4. отношение автора к разрешению сюжетной ситуации; 5. отношение автора к герою, его миропониманию и идеалам, т. е. к содержанию его самосознания и сознания о мире; 6. соотношение автора и повествователя, роль повествователя в структуре произведения.

В данной статье я останавливаюсь более подробно на первых трех признаках.

Русская история XIX в. представляет собой одновременно тип *ускоренного развития* и тип *затянувшегося перехода* со всеми приметами такого переходного времени: стремлением обобщить предыдущий опыт человечества, постоянным анализом собственных объективных и субъективных исторических и современных условий, глубокой критикой недостатков, вытекающих из состояния отставания, и неизбежно преувеличенными надеждами на успех или, наоборот, неоправданным пессимизмом и неверием в достижимость поставленной цели ускоренного развития, но вполне обоснованными мечтами о мировой роли такой практики ускоренного типа развития.

В этой модели существенным представляется не только стремление пройти те фазы развития (даже и революционным путем), которые проделал Запад, но и известная утрата иллюзий, связанных с буржуазным развитием, особенно после событий июльской революции в Париже в 1830 г. Важно, что утрата иллюзий приходится в России не на этап романтического развития, а на период перехода к реализму и даже на начало расцвета его.

И, соответственно, не на период расцвета лирического самовыражения, а на период взлета романического мышления и прозаических повествовательных форм художественного анализа действительности. В типологическом аспекте главный интерес поэтому сосредоточен на двух проблемах 1. как в результате противоречивого стремления наверстать отставание и сопутствующего ему разочарования в западноевропейских формах и итогах цивилизационного развития раньше и быстрее выкристаллизовываются принципы реалистического мышления, чем в европейском развитии соответствующего периода; и далее 2. чем объяснить, что на этой несходной с западноевро-

пейским развитием основе укореняется подобный подход к несходным явлениям, а именно, романический, нравоописательный способ анализа действительности.

И в связи с этим возникают следующие вопросы: 1. в чем преимущество реализма с философско-эстетической стороны в этот исторический момент и почему именно выработка принципов реализма обеспечивает Пушкину такую победу и перспективу развития как художника и мыслителя по сравнению с романтиками, и 2. в чем, преимущества эпического мышления в сопоставлении с лирическим и почему именно эпическое мышление досказывает Пушкину такой способ анализа действительности, с помощью которого можно схватить развивающиеся процессы жизни и подчинить анализу все другие тенденции эпохи — демократизм языка, фольклорное начало, народность, национальное своеобразие, европеизм, усвоение опыта различных этапов художественного самовыражения других народов и т. п. — этому основному и одновременно выработать формы (пока еще не поэтику и эстетику!) самоконтроля такого художественного мышления.

Русский роман XIX в. является одновременно и продуктом и сопутствующим фактором процесса перехода от романтического мироощущения и романтического художественного мышления к реалистическому. Совершается он почти параллельно процессу перехода этого художественного мышления от более субъективного по форме художественного сознания к более объективному национальному художественному самовыражению — от лирического в основном, художественного самосознания и самовыражения к эпическому. Подобный процесс наблюдался в различные эпохи и в других литературах. В России, однако, расцвет романтизма совпал по времени с его вытеснением реализмом, как и расцвет лирического мышления — со стремительным вытеснением его эпическим мышлением; произошло это в очень короткий срок, явившись результатом того интеллектуального подъема, который характеризовал 20—40-е гг. XIX в. и содержанием которого было стремление преодолеть отставание в фазисе общественного развития России по сравнению с ведущими странами Европы.

Уже концепция «ускоренного прогресса», утверждаемая романтиками, особенно двумя активными его ответвлениями, положительно повлияла на убыстрение темпа литературного процесса и зарождение оригинальных национальных форм художественного самовыражения.

Романтизм как литературное движение впервые в России осуществил более глубокое и всестороннее соединение литературы с освободительным движением, продолжив дело просветителей, но уже с более современной концепцией национальной литературы (утверждение самобытных форм и жанров, демократизация литературного языка, обращение к фольклорным моделям художественного мышления и его поэтики и т. п.) и более дифференцированным пониманием общенационального, общепрогрессивного дела.

Революционно-декабристское ответвление романтизма в момент своего наивысшего подъема вырабатывает в русской литературе типологию поэтических форм, поставленных на службу задачам общественного переворота, создает соответствующие жанры: драмы, думы, политическую лирику (оды, сатиры, элегии). Но одновременно вырабатывается и отрицательная типология этого направления: аристократическая замкнутость его. Со стороны содержания она выражается в том, что поэзия декабристов обращена, в основном, к узкому кругу единомышленников, не считается с задачей формирования такого общенационального мышления, которое могло бы способствовать осуществлению убыстренного темпа развития, коренного социального переворота. Со стороны формы это проявляется в создании малопродуктивных для дальнейшего развития литературы жанров, поэтических моделей и средств художественного мышления, которые уже не отвечали духу времени. Тенденции эпохи требовали для своего выражения сплавления типологических форм художественного мышления национальной литературы (в том числе и фольклорных) с теми формами других национальных литератур, в которых в свое время совершился подобный подъем национального самосознания, обозначивший одновременно и подъем общеевропейского самосознания.

Тем не менее это ответвление романтизма, с одной стороны, способствует утверждению национальной типологии художественного мышления (народность, гражданская ответственность) и соответствующих форм русской литературы (фольклорное начало, близость форм литературы к актуальным моделям социального, политического и идеологического бытия); но, с другой стороны, аристократическая замкнутость, ограниченная рамками актуальных политических задач и национальных форм, и глухота к тенденциям интеграции в развитии европейских литератур подготовила литературную смерть этого направления; это по времени почти совпало с политическими и физическими репрессиями царского самодержавия против его представителей.

Так называемое пассивное, консервативное в политическом отношении, ответвление романтизма в лице Жуковского продолжало сентиментализм классицистического толка (Дмитриев, Богданович, Карамзин) и одновременно стремилось привить инонациональный (немецкий) тип романтизма русскому поэтическому мышлению. В этом Жуковский противостоит революционно-декабристскому романтизму, но одновременно и дополняет его.

В своем втором, прогрессивном и активном ответвлении, обозначенном романтической поэзией Пушкина, а также поэзией и критической деятельностью представителей философской критики и эстетики, русский романтизм идет по линии 1. сплавления национальных и общеевропейских типологических форм художественного мышления и выработки соответствующих тем, проблем, жанров, сюжетов, типов, поэтических моделей; 2. по линии выработки национального языка и литературы, литературной критики — обще-

национальной и прогрессивной, идеологически ответственной и общедоступной в одно и то же время — т. е. по линии усвоения всего того, что было положительным в декабристском ответвлении романтизма и в более подражательном, сентиментальном романтизме Жуковского.

Правда, философские критики, оставаясь на романтических позициях, расходились со своими собственными целями: привить русской критической мысли философскую глубину, включить ее в русло немецкой философской и эстетической мысли можно было только с позиций реализма. И только преодоление романтизма Пушкиным, Белинским и Герценом-мыслителем приведет впоследствии к укоренению философской критики в России.

То же самое относится и к осуществлению этих задач в художественной литературе. В реализации этой программы и Пушкин-художник вынужден раздвинуть романтические рамки и скомпрометировать этот способ художественного мышления в тот момент, когда романтизм достигает расцвета и в его собственном творчестве, и в русской литературе. В этих условиях Пушкину пришлось самому вырабатывать *реалистические принципы* художественного отражения и на этой основе закончить усовершенствование национального языка для нужд национальной литературы, а также приблизить типологию и формы художественного мышления к типологии интеллектуального, эмоционального строя и социальной модели движения человека XIX в. Но это последнее оказалось возможным только при выработке наряду с реалистическим принципом отражения *эпического*, по преимуществу *романического мышления*, форм прозаического повествования и эпических форм авторской дистанции.

Романтики также пытаются создать эпическую литературу, русскую прозу; революционные романтики — романтический роман и эпопею, философские романтики — фантастико-философскую повесть. Первые кладут в основу национальные традиции и тематику, вторые — традиции европейской повествовательной прозы. Опыт соединения этих двух тенденций в новеллистике Карамзина, предпринятый им, правда, в рамках сентиментальной прозы, не был подхвачен романтиками. Ни одна из этих попыток создания национальной эпической прозы не могла увенчаться успехом, поскольку либо не принималась во внимание романтиками синхронность типов и форм, заимствованных из инонациональных литератур, с типами и формами, диктуемыми потребностями ускоренного русского развития, либо заимст вованные типы и формы, даже в том случае, если они отражали соответствующий подъем художественного самосознания определенной нации или всей Европы, не соединялись с актуальными задачами развития русского художественного мышления.

Романтический кругозор, вероятно, включал в себя современны езадачи обогащения художественного самосознания и самовыражения как национальным фольклорным началом, так и некоторыми достижениями

мировой литературы. Но в этот кругозор не вмещалось самое главное: создание рядов национальной поэтической мысли и соответствующих рядов поэтических форм из повторяющихся моделей национального бытия, его социальных и психологических форм самодвижения и вытекающие из этих повторяемостей симпатии и страсти, антипатии и отрицание, т. е.не вмещалось все то, что доступно только реалистическому принципу подхода к жизни и задачам литературы, с точки зрения содержания, с точки зрения формы такого анализа привлечение на помощь национальных (в том числе и фольклрных) традиций, а также традиций и опыта европейской литературы

Но переход к реализму в русской литературе совершается параллельно переходу от лирических форм мышления к эпическим. Наблюдается смена субъективных жанров объективными. Чем вызван такой параллелизм в развитии русской литературы? Видимо, между объективностью реалистического принципа отражения жизни (по сравнению с большей субъективностью романтического мышления) и эпическими формами художественного мышления, художественной систематизации (по сравнению с лирическими формами мышления и систематизации) наблюдается некое родство. Это родство по линии объективности заметно при всем различии принципа отражения и родовой систематизации. Объективность благодаря самодвижению характеров, *соответствующих* ситуациям, порождающим их внутреннее или внешнее действие, самодвижение, принципально отличает реализм от романтизма, не придающего значения такому взаимному соответствию характеров и ситуаций для проверки своей мысли о действительности, больше озабоченного изображением соответствия действительности своим идеалам или же, наоборот, разработкой резкого противоречия действительности этим идеалам.

Но не менее отличается лирическая систематизация познанного от эпической систематизации, хотя это отличие лежит в другой плоскости художественной системы познания. Дело в том, что художественное мышление — эпическая или лирическая систематизация — является *объективным* средством познания по сравнению с теоретическими формами систематизации. Идеал как таковой или же идеи, теоретически систематизированное понимание мира художником не исключают объективности его миропонимания: но между объективностью такого миропонимания и возможностью объективного познания мира посредством лирической или эпической систематизации не создается контакт. Чтобы выяснить сущность вопроса, остановимся кратко на проблеме соотношения истины, образа и закономерности.

2. Соотношение истины, правды и закона

Истина не абстрактна — истина всегда конкретна. В любой абстракции, разумеется, содержится истина, иначе в этой абстракции не было бы обобщения, синтетического начала, т. е. не было бы основы для самой абстракции.

Функция абстракции и заключается в фиксировании обобщения, т. е. какой-либо истины. Но тогда почему же истина не абстрактна? Ответ на этот вопрос может дать лишь соотнесение, во-первых, истины абстрактной и конкретной, а во-вторых, каждой из них в отдельности или их вместе с закономерностью.

Как известно, степень абсолютности истины мы измеряем степенью приближенности этой истины к тому, отражением чего она и должна быть — отражением закономерности, закона действительной жизни, действительности. Но если истина — это не сам закон, а только отражение этого закона, тогда правомерно поставить в этой связи вопрос о глубине познания закономерности и законов жизни в самой конкретной или абстрактной истине.

Если абстрактная истина не является истиной абсолютной, т. е. не полностью покрывает закономерность, тогда естественно предположить, что она односторонна или же там, где она эту закономерность не покрывает, там она и не является абстрактной истиной, но является абстрактной ложью, а соответственно стремление данного лица к такой истине как закономерности — ошибка, приятие неправды о действительности. Но если бы познающая личность или коллектив (а дальше, все человечество) знали какая сторона этой абстрактной истины соответствует законам жизни и какая нет, то это знание и было бы абсолютной истиной, а одновременно и концом его истории познания мира и себя самого, поскольку это было бы выдвижением познания в качестве цели, а не средства бытия, а значит, приостановление деяния, движения для завершения бесконечного познания и, следовательно, сделало бы невозможным, абсурдным сам процесс познания.

Но это абсурд, и в своих рассуждениях мы можем пренебречь этим предположением, однако возможно, что познавая абстрактную истину, личность и человечество могут действовать правильно, руководствуясь этой абстрактной истиной, или же руководствуясь ложной абстрактной истиной действовать против закона жизни и ее закономерностей и, таким образом, могут попасть в плен иллюзий, а следовательно, вызывать регрессивное движение истории.

Как же быть в таком случае с конкретной истиной? Можно ли, отказываясь от «спасительности» абстрактной истины, принять «спасительность» конкретной истины? Во всяком случае, в формулировке «истина не абстрактна», «истина конкретна» нельзя отрицать такой возможности. В чем состоит эта возможность? В том ли, что конкретная истина является одновременно и истиной абсолютной, т. е. точной копией закономерностей? Видимо нет. Иначе мы должны были бы принять, что, следуя конкретной истине, мы не только приближаемся к абсолютной истине, но, познавая конкретную истину, тем самым обязательно познаем и закономерность. Это означало бы: закон есть то, что отражается в непосредственной практике, в форме конкретной истины. Следовательно, мир не приближается к более

глубокому познанию действительности, поскольку эта действительность всегда познается в конкретной истине, которая и умирает вместе с этой конкретностью. Думать так, значит опять зайти в тупик.

Но если это не так, тогда какие же стороны «закона» отражаются в конкретной истине? За что мы готовы истину назвать *конкретной* и даже готовы отдать ей предпочтение перед абстрактной истиной? Неужели в конкретной истине не содержится ни грана лжи? А если в ней не содержится ни лжи, ни абсолютной истины, тогда что же остается в содержании конкретной истины из всего того, что мы именуем в ней познанием закономерностей? И известным отражением чего конкретная истина так или иначе и должна быть?

Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны выяснить связующее звено между содержанием понятий *закон* (закономерность) и *истина* (т. е. отражение закона). Должны выяснить, в чем же заключается суть познания.

Когда Маркс ставит этот вопрос в своих тезисах о Фейербахе, он приходит к выводу, что все дело в практике человека и человечества: история делается людьми, но делается она через познание и познается она через практику, через ее осуществление. Но если это так, тогда абстрактная истина — это или первая ступень познания этой практики, или познание той ее стороны, которая соответствует типологически сходным или же подобным практическим процессам, практическим периодам делания и познания истории. Но только «подобным», а не познанию самой данной практики, которую надо познать и с помощью абстрактной истины для осуществления практики. Конкретная же истина и есть вторая более глубокая ступень познания этой практики и одновременно и результат ее, и как таковая является вместе с тем проверкой соотнесенности абстрактной истины и закона с точки зрения сущностн данной практики.

Но если в конкретной истине познается не столько абсолютная практика, «закон», сколько проверяется ею пригодность или непригодность абстрактной истины к конкретной, к этой практике, тогда конкретная истина является выражением интересов этой практики. Но в этом случае как же она может служить проверкой степени истинности или ложности абстрактной истины?

Дело в том, что *практика есть активное единство субъекта и объекта* не только по отношению к истине, но и по отношению к закону; оно состоит в прикреплении практики — через интересы одновременного познания и совершения (т. е. конкретной истины) — к человеку и к закономерности, к субъекту и объекту. По сравнению с закономерностью, которая является чистой объективностью, объективностью в абсолютном виде, истина тогда и может быть наиболее приближенной к закономерности, к этой объективности, когда она сохраняет в себе именно момент практики, т. е. актив-

ную сращенность объективной и субъективной стороны. В абстрактной истине и нехватает субъективного момента, как раз познания для переделывания, для практики, т. е. проверки этой практикой соответствия истины закономерности.

Также обстоит дело с идеей, так как сама по себе идея не имеет критериев истины. Идея может быть истинной и ложной. Следовательно, в идее можно ошибаться, ибо идея не является точным обобщением ее хода, ее перспектив, ее типологии. Действие соответственно идее еще не спасает действующего от лжи, регрессивности, причинения вреда самому себе, человечеству, общему делу.

Соответствие этой идеи действительному прогрессу и соответствие этого прогресса действительным интересам делающих ее, т. е. соответствие абстрактной истины идее проверяется тем требованием, которое она выдвигает в практике. Если для осуществления идеи (т. е. абстрактной истины) потребуются ложные поступки — тогда и идея в чем-то должна быть ложной. В этом и состоит «плюс» конкретности истины в момент познания и практики одновременно. Только этот «плюс» и приближает конкретную истину к абсолютности закономерности. Следовательно, и конкретная истина не является полным и точным отражением закономерности, поэтому действительность и практика служат проверке реальности истины. Истина проверяется конкретной соотнесенностью ее с действительной закономерностью, познаваемой в практике.

Иначе обстоит дело в художественном отражении мира. *Единение* с изображенным или выраженным в жанрах лирического рода поэзии и *отдаление* его (дистанция) в жанрах эпического рода и призваны преодолеть разрыв между познанием абстрактной и конкретной истины, с одной стороны, и познанием истины и закономерности, с другой. *Правда* глубже истин, так как содержит в себе и момент их оценки, выражающий закономерности жизни, правда есть форма гуманизации истины. В искусстве познаются не истины, а правда жизни, действительности, т. е. такая степень приближенности к закономерности, которая не требует проверки вне самой себя, скажем, практикой, а проверяется своими внутренними законами, законами эстетики, художественной правды, красоты и т. п. Поэтому художественное мышление и принцип художественного отражения и сохраняют моменты самой действительности, т. е. жизнеподобные формы, в которых проявляется закон вообще или в данный отрезок времени и пространства. Отсюда все дальнейшие отличия в познании истинами и в познании правдой искусства. Искусство, хотя само по себе и не является практикой, повторяет, восстанавливает, моделирует в своих измененных формах и процессах человеческую практику или ее существенные стороны. Этим и объясняется иное соотношение правды искусства и закона действительности, степень абсолютности этой правды в отличие от степени абсолютности истин. Отсюда закономерно говорить не об

истине искусства по отношению к его содержанию, а об идее действительности, воплощенной в рядах поэтической мысли об этой действительности, которые требуют для себя соответствующих форм искусства. Поэтому правомерно говорить в искусстве не только об онтологии отражения, но и об онтологических вопросах в воплощении отраженного. Жанры, зарождаясь как формы и структуры «единения» (в лирике) или «отдаления» (в эпике), различаются между собой в дальнейшем своей способностью, пригодностью для выражения определенной меры и качества приближенности или отдаленности автора (и читателя) к той или иной стороне изображаемого явления. соответственно тому, насколько это явление закономерно, правдиво или насколько ложно. Такую объективность в восприятии явлений мы и называем эстетической (а не вкусовой, субъективной). Эти формы, эти модели, которые могут повторяться, содержат в себе как диалектику, так и логику изображенных вещей и явлений, как момент, так и процесс, историю явлений. А потому они суть содержательные формы в несравненно бóльшей мере, причем качественно бóльшей, чем, скажем, законы диалектики или логики по отношению к содержанию теоретических абстрактных или конкретных истин.

Но тогда выходило бы, что художественное познание, в первую очередь, словесное, эпическое, более «абсолютно», непреходяще, чем познание философское, научное, идеологическое, одним словом, теоретическое? Да, это так и есть. Только истина абстрактная, а тем более конкретная, гораздо активнее и непосредственнее, нежели познание художественное (словесное) может служить человеческой практике. Всякий раз, когда художественное познание применяют или желают применить к практическим интересам, оперируя им как конкретной или абстрактной истиной, сразу же познанное и отраженное художественно приходится переводить в форму абстрактных или конкретных истин. Анализом текста, а тем более художественного, литературной критикой и осуществляют такого рода перевод, «выпрямление» художественно познанного в отраженное в произведении — в истины. И как раз такое «выпрямление», такой перевод закономерностей и высказанных истин в «концепцию», произведения т. е. передача ряда поэтических мыслей, выраженных в поэтической, словесной форме, в ряд истин-мыслей, и является задачей критически и теоретически познающей мысли по отношению к произведению. Это и будет преходящей, но конкретной истиной «произведения», точнее: о произведении или по поводу произведения, но сами поэтические мысли, т. е. отражение остается непреходящим и непревзойденным. Практике нужны преходящие, но конкретные истины; условием же непреходящих мыслей является отражение истин в их естественном виде, закономерностей, а не только истины. Но с другой стороны, потому и возникает явление переоценки художественного наследия в каждый момент исторической жизни литературы, искусства. Решающим для реалистической мысли является проверка моделей и типов форм искусства моделью дейст-

вительности. Точнее, объяснение как личности и ее психологии, так и мира — метафизически рассматриваемого романтиками — моделью движения самой жизни, а не умозрительной абстракцией, формами истины, моделью идеала автора. Но в основе и того, и другого лежит иное отношение искусства к действительности, нежели отношение теоретического познания к практике, истины науки к закономерностям жизни.

3. Граница лирического и эпического мышления

История и теория жанров и видов является центральным вопросом в развитии художественного мышления человечества, и жанры как таковые связаны с какими-то существенными сторонами развития самой истории человечества, отдельных племен или народов.

Для большей ясности и краткости изложения я сделал лишь небольшой морфологический экскурс в область соотношения меры и качества эпической дистанции и специфики эпических жанров,[1] оставляя без ответа вопрос о соотношении жанров и последующих форм общественного бытия, стадий развития человечества.

Лирические структуры, как правило, «не дистанциальны», а если дистанция тематически и напрашивается, то она тут же разрушается в лирическом развертывании основной темы. Мерой правды явится тут соответствие степени авторского единения значительности лирического переживания или лирического субъекта в самой жизни. А потому нет необходимости в проверке ее авторской дистанцией.Эпические структуры эпичны именно благодаря наличию в них авторской дистанции, дистанции между аспектом героев, «чужих голосов», и выраженным эпическими средствами отношением автора к этим голосам и соотношению их друг с другом.

Эпичность в этом плане и заключается в несовпадении авторской дистанции с дистанцией, осуществляемой «чужой речью», героями. Но осуществляются эти несовпадения, как и проявления дистанции «чужих голосов», с одной стороны, и дистанции автора, с другой, в основных жанрах эпики различными способами. Если морфологический разрез эпических формы «отдаления», дистанции дает систему эпических жанров, то семантический разрез *механизма* создания различных форм отдаления в различных жанрах эпики раскрывает природу эпических моделей мира, этих художественных фор закономерностей самой действительности. Этот механизм мы исследуем с по-

[1] См. об этом подробнее: *Д. Кирай*, Роман и реализм: Annales Universitatis Budapestiniensis, Sectio Philologica Moderna 2 (1971) 91—115; К соотношению драматических и повествовательных начал в «Преступлении и наказании» Достоевского: Acta Litteraria Hung. 13 (1971) 223—239. О соотношении абстрактной и конкретной истины см.: *Э. В. Ильенков*, Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. Москва 1960.

мощью *эпической рифмы*, подвергнув более глубокому анализу природу слова в эпике в отличие его не только от слова в лирике, но и от слова в обыденной жизни.

В слове повествователя и монологизирующего или диалогизирующего героя раскрывается предмет, явление или взаимосвязи как относительная правда, а не как абсолютный закон. Но слово в эпике представляет собой не только слово, направленное непосредственно на предмет, и не только непосредственное, одномерное слово героя, повествователя или писателя. Оно может выразить не только диалогическую или монологическую связь и служить не только самовыражению героев и их суждению о мире. Все дело в том, что эпическое слово — двухмерное. В нем, но не только в нем, выражает автор себя и мир. Слово в эпике одновременно и выразительное и изобразительное.

Человек действует, судит, оценивает согласно относительной истине. Следовательно, закономерности не непосредственно руководят его поступками, суждениями, а посредством истин в большей или меньшей степени адекватных этим закономерностям.. А значит, человек преобразует мир как бы повинуясь не только объективным закономерностям, но и относительной истине о нем. В практике, в процессе деятельности активная личность, поступающая согласно принятой ею истине, познает, что результаты не тождественны стремлениям, что в практике происходит конфронтация субъективных стремлений (интересы, идеалы, мораль) и объективных возможностей (вытекающих из данной структуры и формы бытия). Изображение этого процесса и является предметом эпики.

В лирическом слове, мышлении мир познается в диалектике и логике самосознания и сознания о мире познающего лирического героя, как в чем-то «открытом»; познается внешняя и внутренняя реакция личности на окружающий ее мир в момент осознания себя личностью, единицей, характерной для определенного коллектива, в момент приближения к коллективу или отдаления его от себя в своем самосознании. А потому независимо от того, познается ли индивидуальное отношение к миру или коллективное — лирическое изображение всегда будет подчинено выражению такого отношения. Авторское же самосознание, кругозор вмещается, в основном, в такое самовыражение или выражение мира. В эпическом слове, мышлении наоборот, авторский кругозор не вмещается в кругозор или самовыражение и выражение мира не только какого-либо героя, но даже всех героев в совокупности. Выражается этот авторский кругозор в познанном законе того мира, который представлен через все изображенное в произведении. Дело в том, что законы жизни становятся распознаваемыми для художника, принуждающего к самовыявлению истины героев и к проверке жизнью их миропонимания и отношения к себе и к миру, благодаря тому, что эпическое самодвижение (изображение по законам красоты в эпике) создает для истин

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

героев (и повествователя) и их отношений «жизнеподобные» условия, условия и поле для самоотрицания и самоутверждения, для оправдания жизни или ее отрицания, происходит это потому, что модели самой жизни с присущими ей законами времени и пространства предоставляют носителям истины, героям, возможность не только выразить свое отношение к себе или миру, или же мира к ним, но и оценить в этом самодвижении по законам жизни реальность этих истин, соотнести меру их правды и право на существование с отношением самой жизни к этим истинам и их носителям, а следовательно, и оценку моделей искусства структурой жизни. Логика самосознания и сознания о мире, как и диалектика душевного движения и даже нравы общества или личности, судьба человека или народа познаются здесь как некая движущаяся закономерность в присущей ей форме.

Именно этот плюс и заключает в себе эпическое отражение, познание мира по сравнению с лирическим познанием мира (диалогической, монологической или полифонической лирикой). Эпика, в отличие от лирики, воссоздает *не одно* какое-либо состояние мира, даже если тема или лирическая ситуация отстоит весьма далеко от лирического *я* поэта. Не это является ее целью, но воссоздание *процесса* крушения возможностей (трагедия), утраты иллюзий (роман), осуществления какой-либо иллюзии-мечты (эпопея), застывания лиц и определенного состояния общества или же повторяющихся ситуаций (нравоописание) и т. д. и т. п., воспроизведение всего этого во времени и пространстве, имитирующих реальное время и пространство (драматические жанры) или же создающих иллюзию реальности ассоциативно (повествовательные жанры).

Эпика поэтому всегда открывает и завершает что-либо, ведет от одной истины к истине более великой, приближаясь к закону, который и движет процессом, случаями и отношениями. Эпика не только заставляет увидеть, но учит видеть, не только произносит суд, но учит судить, благодаря изображению практики как формы жизни и познавательного процесса.

Время и пространство для эпического героя не столько сцена и возможность для полного высказывания и самовыражения, сколько условие для претворения в жизнь истины (эпопея), распознание иллюзорности истины героя по сравнению с законами жизни ценой изменения героя или же его гибели (роман), условия, в которых назревает крах или гибель героя при стремлении его к этой истине или ее осуществлению (трагедия), торжество мнимой правды героя или окружающего мира (нравоописание).

Именно поэтому происходит в эпических условиях претворение лирического содержания идеи героя или его страстей в действительность (в героической ситуации), в крушение (в трагической ситуации), в столкновение и завершение в нем судьбы личности (в романической ситуации), претворение истины героя в мнимую истину (в ситуации нравоописательных жанров). Такое претворение и можно назвать в эпическом искусстве «завершенностью»,

«закрытостью» в смысле доведения до конца определенного аспекта исследования (изображения) жизни. Но то, что моделируется этими различными формами эпической завершенности, называемыми жанрами, есть не что иное как результат художественного анализа какой-то доминирующей стороны самой жизни (трагической, героической, романической, гротескной и т. п.).[2]

Эпическое мышление не указывает на какую-либо ситуацию в жизни, но моделирует тенденцию движения ситуации. Ситуация, находящаяся в движении, иными словами, ситуация, обнаруживающая самое себя — вот сущность эпического открытия мира по сравнению с лирическим.

Лирическое открытие мира может осуществиться лишь через посредство лирического переживания, т. е. опосредование его происходит только через непосредственное *я* поэта, в то время как эпический подход к миру обнаруживается из столкновения, конфронтирующего во времени и пространстве закон мира с лирической истиной личности, столкновения — рассказанного, изображенного, воспроизведенного. Именно в этом заключается объективное содержание эпического переживания времени и пространства в сопоставлении с субъективным временем и пространством лирического переживания. Эпическое переживание времени и пространства, таким образом, не является переживанием «карнавального» времени и пространства, но именно противопоставлением истины отдельного человека истине жизни мира, аргументированной общественным переживанием времени и пространства.

[2] История эпических жанров в этом смысле и есть история культа в самой жизни, а отсюда и в практике художественного мышления каких-то процессов и форм активного отношения личности и коллектива, единичного и всеобщего, субъективных и объективных начал жизни. Здесь сошлюсь только на попытки дать генетическое объяснение смены жанров Норвидом в XIX в., Г. Лукачем, М. Бахтиным и Г. Н. Поспеловым в наше время. Норвид исходит из культивирования человечеством на отдельных стадиях его развития «упущенного», «умолченного» в предыдущей фазе, Лукач объясняет эту смену деградацией личности, распадом единства личных и общественных интересов, Бахтин — сменой древнего мира новым и авторитарного мирощущения смеховым и, наконец, Поспелов — изменяющимися типами трактовки писателем характера человека и характерностей человеческой жизни, свойственными определенным стадиям развития человеческих общественно-социальных отношений. Если поставить с головы на ноги идею стадиальности, «упущенного» Норвида (к которой, кстати, очень близки формалисты, придерживавшиеся теории имманентности развития литературных форм и жанров, особенно в своей теории «пародии» и «остранения»), и восполнить односторонность идеи Лукача, преувеличивавшего значение эпоса и недооценивающего значение романа, Бахтина, не замечающего формы завершенности новейших жанров, а потому не делающего различия между нравоописанием, сатирой и романом и, наконец, Поспелова, обосновывающего активность только субъективной стороны жанра — отношение трактующего к предмету трактовки — и упускающго активность объективной стороны: стадиального состояния и его динамических законов по отношению к этому трактующему художнику — выражающейся в навязывания своей модели движения в качестве модели художественного анализа, тогда мы можем более или менее охватить теоретически и исторически генетику и теорию родов и видов литературы, этих своеобразных форм художественной, эстетической завершенности. См. об этом: C. K. Norwid, Milczenie. Pisma wszystkie. Warszawa 1971, 6:221—247; *Г. Н. Поспелов*, К вопросу о поэтических жанрах: Доклады и сообщения Филологического ф-та МГУ 1948, 5 : 58—63. Доклады и сообщения Филологического ф-та МГУ 1948, 5: 58—63; *М. Бахтин*, Эпос и роман: Вопросы литературы 1969, 6; G. Lukacs, Die Theorie des Romans. Berlin 1920.

В этом-то и состоит плюс эпики, и он-то раздваивает функцию слова: на самовыражение и выражение мира, на лирическое самовыражение героев и противостоящее ему и все более точное описание столкновения и результата этого столкновения как выражения мира поэтом. То, что неспособно выразить или понять лирические *я* героев, завершают чужие *я*, состоящие с героем в диалоге; а то, что недоступно и им, завершает действие, т. е. превращение процесса действия героя в его судьбу (роман) или превращение на самом деле или мнимо лирического в герое в застывший, завершенный его духовный облик, портрет (нравоописание), который так же может быть оценен нравственно, как структура общества — судьбой героя. Такие структуры завершенности и можно назвать эпическими формами выражения мира и соответствующими формами самовыражения эпического поэта.

По этой линии можно отграничить эпический диалог и монолог от лирического. Лирический и эпический роды искусства совершенно различным образом используют все то, что «исходит» *из* или же «направлено» *на* самосознание. Даже диалог в драме (как вообще в эпике), который обращен к неперсонифицированному лицу, есть также лирический «исход» и «направленность» самосознания *из* и *на* себя самого, независимо от степении объективности субъекта и предмета диалога. Дело в том, что другой субъект диалога здесь не выходит за пределы содержания диалогизирующего самосознания, вне его в эпическом смысле не существует, а диалог, обращенный к *выведенному* лицу, присутстствующему вне самосознания говорящего или медитирующего субъекта, лирического *я*, сразу же выводит вещь из сферы лирической и переносит ее в сферу эпическую. В том-то и заключается принципиальная разница между «лирическим» диалогом (т. е. диалогом, обращенным не на выведенное лицо и самосознание) и между «эпическим» диалогом (т. е. диалогом, вызванным выведенным лицом и сознанием, обращенным на него), что в первом случае «собственность автора» (термин Гоголя), его *я*, как и «ряды поэтических мыслей» выражены в этом диалоге диалогизирующего самосознания целиком, без остатка, тогда как во втором случае — эти «ряды поэтических мыслей» как и авторское *я* — без дополнительных и часто даже очень существенных изобразительных и выразительных мотивов, деталей, связей и обстоятельств, «выраженных» именно повествованием и «повествовательно» — никогда не могут быть выражены с помощью одного диалогизирующего сознания, как не могут быть выражены целиком с помощью тех *я*, от которых исходит и к которым обращено это диалогизирующее самосознание.

Главный отличительный признак между лирическим выражением и эпическим изображением мира надо искать в том, как писатель отразил субъективно-объективный мир: через изображение самосознания одного ли лирического героя, или же с помощью диалогизирующих между собой сознаний (при этом в драме — между реально выступающими персонажами,

а в повествовательных формах — между изображенными с помощью ассоциативной способности языка и речи героев), через отдаление изображенных сознаний от авторского *я*, лирического *я*.

Граница между изображением (сюжет, фабула, композиция, мотив, предметная деталь, повествование и т. п.) лирического и эпического рода проходит в той же плоскости, в которой мы обозначили ее при разделении лирических и эпических диалогов. Как только изображение не вмещается в кругозор одного (т. е. лирического) сознания, сразу же выступает противоречие между изображением мира и самого себя любым из выведенных в произведении героем и его самосознанием и между изображением мира и этих героев писателем, т. е. между «рядами идеологических мыслей», представленными тем или другим диалогизирующим героем, и между «рядами поэтических мыслей», созданными творцом этих героев. «Изображение» в собственном смысле слова становится необходимым именно в не-лирическом роде, вследствие того, что авторское *я* нельзя опосредовать через одно выведенное сознание, даже в том случае, если это сознание — главное в структуре произведения.

А как только мир не вмещается в *одно* сознание, невыразим в том сознании, с которым могло бы отождествиться авторское самосознание (следовательно, и сознание воспринимающего), значит, как только для выражения мира или авторского взгляда на мир авторскому сознанию приходится опосредовать это содержание через два или более сознаний, неизбежно возникает необходимость *поместить их в самодвижущуюся ситуацию*, в мир предметов отношений явлений, обнаруживающих собой стороны закономерностей.

И только в контрасте или гармонии с этими предметами, явлениями, отношениями и закономерностями, изображенными вне кругозора этих сознаний, сознания и утверждаемая ими правда о мире получают оценку как бы самой действительности, через нее — и оценку автора, в противовес лирическому изображению, где изображенная действительность остается в кругозоре лирического самосознания и не выступает объективно по отношению к нему, т. е. остается по своей функции «выразительным» средством лирического рода поэзии.

Когда выражаемый мир вмещается в одно сознание и самосознание, когда мир и сознание могут быть выражены героем в первом лице, мы имеем дело с лирическим мышлением (в смысле рода поэзии). Как толькопонимание и оценка мира не вмещаются в одно сознание, не выразимы в одном ознании и самосознании, не выразимы в первом лице, рождается эпика (опять-таки в смысле рода поэзии), эпическое мышление, где как отношение героя к своему слову, так и к чужим словам, как к своему собственному сознанию, так и к чужим сознаниям дистанциированы воспроизведением самодвижущихся *характеров* (в романтической эпике приводимых в движение волей,

авторской идеи и идеала, «интеллектуально») и *ситуаций*. Граница между романтической и реалистической эпикой и проходит по линии доминанты объективной или субъективной формы дистанции, бóльшей или меньшей дистанциированности изображенных явлений. Романтическим является роман в том случае, когда по отношению к изображенным обстоятельствам (а чаще всего и к главной ситуации) и к главному герою или другим персонажам, или одному из них создается *нулевая* дистанция; когда мы говорим о непосредственно выраженной симпатии или антипатии автора, о лирическом вмешательстве в эпическое изображение или выражение мира, мы чаще всего имеем в виду романтическую мотивацию в реалистической эпике.

Недистанциированное изображение исключает возможность объективного контроля самосознания писателя и сознания героев посредством имманентного движения ситуаций, сюжета и сюжета самосознания. Эпичность всегда предполагает дистанциальность познания мира (мира в единстве субъекта и объекта) и дистанциальную оценку познанного, т. е. *завершения* «открытого», «чужого», диалогического.

Наше разделение не касалось общих аксиологических проблем родов и видов поэзии; оно выявило «способности» форм родового и видового мышления не вообще, а исключительно с точки зрения критерия объективности, который в XIX в. выражал дух времени и на основании которого в художественном сознании этого своеобразного этапа «ускоренного» и одновременно «затянувшегося» развития происходил оценочный выбор между формами таким образом, что культуивировались одни и ниспровергались другие формы в русском литературном процессе.

4. Первичная и вторичная формы эпической дистанции

Проблема объективной манеры была вопросом о том, «скрывается» ли автор за выведенными им героями или выступает непосредственно от своего *я* в эпическом изображении, и затрагивала не только проблему жанровой манеры романтиков и Пушкина, но и Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова, Андреева, Горького и других писателей, ибо была существенным эстетическим вопросом развития повествовательно-эпического рода поэзии, возникающим исторически на определенном этапе развития художественного мышления, на этапе смены романтического мышления реалистическим, а в конце века реалистического — неоромантическим.

Основной проблемой складывания русской реалистической эпики, реалистического эпического мышления была выработка форм авторской дистанции к изображенному. Непосредственное введение своего авторского *я* автором «Евгения Онегина» в эпическую систему, точнее говоря, изображе-

ние его в ней, нередко приводило к соединению лирических и эпических начал, т. е. к созданию «межеумочного» повествовательного жанра на стыке лирического и эпического родов поэзии. Однако, это не привело к разрушению ни единства принципа типизации жизненного материала, ни выбранной писателем родовой систематизации.

Дело в том, что Пушкин в «Евгении Онегине» применяет, по существу, не столько «лирические отступления» в условиях эпики, сколько наряду с эпическим, дистанциированным выражением своего отношения к миру выражает его и как *лирик*, т. е. создает *целостный*, независимый от эпизированного авторского ракурса и даже гармонирующий с ним образ лирического *я* поэта, к которому возвращается неоднократно из главы в главу.

Соотнесение лирически систематизированного авторского самосознания о себе, о мире и об изображенном с эпически развернутыми рядами поэтических мыслей было одной из форм решения вопроса о соотношении авторского *я* и повествователя, функционирующего нераздельно в пушкинской концепции романа в стихах.

Другого рода решение мы находим в «Повестях Белкина» и совсем новое — в «Капитанской дочке». Белкин едва ли не первый сказовый повествователь в русской прозе. Отчасти по типу Белкина, отчасти по типу Гринева сконструировал и Достоевский впоследствии образ повествователя в «Неточке Незвановой»,[3] «Белых ночах», «Кроткой», «Подростке». И тут является повествователь, с точкой зрения которого также не совпадает авторская точка зрения, как и с позицией Белкина или Гринева — позиция Пушкина.

Уже в пушкинской прозе, следовательно, возникает (обнаружившаяся впервые в «Евгении Онегине») проблема несходства ракурса повествователя и автора, проблема «дистанции» автора к действительности через формы повествования.

Гоголь в «Мертвых душах» охотно пользуется «лирическими отступлениями» другого типа, такими, которые являются результатом введения лирических моментов в эпическую сферу без создания соответствующих им лирических принципов типизации (вводимых, например, у Пушкина ради проверки объективности авторских лирических монологов). Такое смешение, хотя и часто встречается в повествовательных жанрах эпики, но является там, равно как и в драматических жанрах, внеэпическим элементом. Дело в том, что «лирические отступления» у Гоголя часто несут функцию иначе, не эпически, а публицистически ориентировать читателя в его понимании

[3] Весьма интересный пример дает «Неточка Незванова». Повествователем является героиня «почти главная». Повествователь вдруг стал героиней, а героем все же остался Ефимов: проблема, уже поставленная в «Рамо» Дидро, однако у Достоевского решается с типичной для него обращенностью к обнажению социально-исторической структуры жизни в трагически выведенной и завершенной судьбе, и обращенностью нетрагического героя на самого себя.

действительности, т. е. иначе, нежели это вытекает из эстетической логики эпического изображения жизни в его произведениях. Это идет в некоторой степени в ущерб объективности, потому что поступки героев (внутренние и внешние) приводятся в движение не только своими собственными внутренними законами, как это должно быть в чистой эпике, а и непосредственными (эстетическими, этическими и политическими) идеологическими соображениями, нехудожественно систематизированными взглядами автора, его стремлением «дополнить» те или иные моменты в эпическом изображении, или же рас сказать «недосказанное», оценить эпически развернутое дело и сознание, самосознание героев, «недооцененное» изображением или диалогом.

Поэтому трудно говорить о какой-либо новой типологии соединения «лирически» выраженного авторского самосознания с эпически выраженным в «Мертвых душах» Гоголя (в отличие от гармонии пушкинского лиризма и эпичности в «Евгении Онегине»). Лиризм в отступлениях Гоголя обнаруживает скорее нежелание или невозможность для автора (авторского самосознания) скрыться за выведенными им же диалогизирующими самосознаниями. Во всяком случае ни о какой «новой» манере соединения эпических и лирических начал в произведениях Гоголя, в отличие от Пушкина, здесь говорить не приходится. Другое дело «Петербургские повести», где Гоголь разрабатывает такие формы эпического присутствия «автора», которые явились не менее определяющими в развитии русского эпического мышления, чем формы повествования в пушкинской прозе. Новым способом дистанциирования является и выведение Гоголем «повествователя-сказителя», несколько иначе отделенного эпической дистанцией от *я* автора, чем отделены от него привычные до того времени повествователи-авторы или повествователи-герои.

И в связи с этим и возникает проблема дистанции автора, скрывающегося 1. за повествователем, 2. за сказителем, 3. за внутренним и внешним самодвижением судьбы и самосознания героев.

Примером раннего типа эпической дистанции в форме сказителя мог бы служить Белкин или Гринев, к которым Пушкин осуществляет двойную дистанцию: как к повествователю и как к герою. В «Герое нашего времени» Лермонтова можно выделить три таких аспекта воплощения авторского ракурса в сфере самого повествования. В романе присутствует мнимый автор как повествователь, кроме того повествует один из героев — Максим Максимич, он же является и персонажем и сказителем, и, наконец, введен дневник Печорина с повествовательной функцией раскрытия внутреннего движения героя или его самораскрытия. Повествование здесь с точки зрения объективности мышления интересно тем, что эпическое движение не столько описывается, сколько повествуется как бы в историческом времени, а разыгрывается оно благодаря удвоению-утроению рассказа: кроме Максима Максимыча есть еще его собеседник, от «посредничества» которого события приобретают свежесть, оживленные непосредственным впечатлением слу-

шателя и разыгрывающиеся как бы в настоящем времени. То же самое ощущениевызывает и форма дневника, в котором в связи с рефлексиями героя повторяются происшедшие давно события, приобретая актуальное звучание.

Способом «дистанциирования», крайне важным для развития русской эпики, является образ сказителя в «Шинели» Гоголя. В связи с этим возникает целый ряд проблем соотношения субъективного и объективного начал в повествовательной эпике. Дело в том, что образ повествователя и сказителя, создан или согласно собственно *повествовательным* принципам эпической типизации (можно привести два способа повествования *на уровне героя* или *на уровне собственно повествователя* и *сказителя)*, или же согласно принципам, сходным с принципами лирической типизации *(когда между повествователем и автором нет дистанции)*.

В обоих способах эпической типизации повествователь часто кажется неотделимым от *я* автора (поэтому критики часто смешивают его отношение к героям и миру с отношением автора к изображенному и изображенным лицам). Самовыражение автора через драматизацию деталей и хода повествования в слове сказителя — хотя в позиции сказителя всегда больше, признаков, сходных с авторской позицией и с трудом отделяемых от нее чем в позиции повествователя-героя или собственно повествователя, — может сопутствовать эпическому, сюжетному выражению отношения автора к миру в такой же мере, как сопутствовало эпическому изображению в «Онегине» Пушкина лирически выраженная оценка мира и изображенных явлений. Таким сказителем является уже Гринев в «Капитанской дочке», но классический пример его — сказитель в «Шинели», следующий шаг в формировании образа сказителя делает Достоевский в «Неточке Незвановой».

Во всех трех примерах автор остается тождественным в эпической систематизации единого объективно-субъективного мира и систематизации его через призму сказителя-автора или сказителя-героя. Только автор здесь «скрывается» *дважды:* не только за самодвижением внешних и внутренних поступков выведенных персонажей, но и за выведенным повествователем-сказителем.

Эти эпические условия самовыражения автора и одновременно выражения его отношения к изображенному миру на уровне повествователя-сказителя (или же того и другого) являются, конечно, иными условностями, чем эпические условности самодвижения характеров и ситуации (метод, реализм). Ведь в несказовой, в эпической плоскости авторская дистанция проявляется не по отношению к героям и ситуации, но *через* героев и ситуации к самой изображенной жизни; а такое отличие этих двух плоскостей является принципиальным для эпики. Авторскую дистанцию, выражающуюся в сфере повествования, можно было бы назвать *вторичной*, производной эпической дистанцией, а ту, которая выражается в структуре самодвижения характеров в ситуации, — *первичной*, основной.

Принцип выражения авторской точки зрения не в сфере вторичной эпической дистанции (т. е. не с помощью выведенного повествователя или сказителя, опосредующего сюжетно развернутые движения героев в ситуации), а сфере первичной, основной, т. е. в самой эпической сфере, был впервые во всей своей художественно-эстетической полноте осуществлен в русской литературе Достоевским. Правда, уже Пушкин и Гоголь дали примеры такого объективного повествования. Но именно эти формы и меньше всего были поняты современниками; «Капитанская дочка» и «Станционный смотритель» Пушкина, и особенно «Записки сумасшедшего» Гоголя — произведение, в котором объективное повествование осуществлено вполне, где отсутствуют внеэпические средства выражения авторской позиции — были оценены лишь впоследствии и в значительной степени благодаря тому, что Достоевский продолжал именно *эту* объективную тенденцию развития русской прозы.

К тому же эта объективная манера сложилась у Пушкина, Лермонтова на завершающем этапе их художественного творчества, точнее говоря, эта манера не успела развернуться в полной мере у Гоголя, вследствие кризиса его мировоззрения, у Пушкина и Лермонтова вследствие их преждевременной гибели. Достоевский же начал в объективной манере, во многом продолжая эту прерванную тенденцию развития русской эпики. Эта тенденция развития русской прозы была осознана ее основоположниками как форма идеи времени, зарождение которой они вполне поняли, и сделали первые шаги, предрешив тем самым дальнейшую судьбу русской повествовательной эпики. Все они начали вырабатывать и осваивать эту форму эпического мышления, но полную эстетическую завершенность она получила лишь в дальнейшем развитии русской прозы, особенно романа, романического мышления, которое и стало впоследствии доминирующей формой художественного национального самовыражения в России. На этой форме художественного мышления и придется несколько подробнее остановиться в дальнейшем. Но прежде мы должны рассмотреть некоторые теоретические и исторические вопросы названных выше плоскостей объективации художественного мышления в эпических произведениях.

Ирония как средство авторского дистанциирования находится на грани этих двух типов эпической дистанции. На заре русской реалистической прозы ирония еще не перешла полностью из сферы лирической в сферу эпическую. Ирония Пушкина к Онегину выражается не столько сюжетно, сколько в лирических отступлениях повествователя и через отношение окружающих к Онегину. Юмор в «Капитанской дочке» создается постоянным столкновением масштаба и значительности событий, рассказанных Гриневым, с тем, как он их оценивает. Достоевский, опираясь на эту традицию, вводит еще целый ряд новых моментов: предметом оценки повествователя становится у него так же, как и у Пушкина, частная (вымышленная) судьба, но 1. без внешнего исторического фона, в отличие от «Капитанской

дочки», в связи с чем исчезает основа для сравнения изображенного с невымышленными, историческими личностями; 2. само сюжетное событие совершенно ново в том смысле, что *исход* его выясняется для читателя только из рассказа самого героя (эпистолярная форма в первом романе и «лжерассказчик» в «Двойнике»), т. е. сталкивается только значение рассказанного, вырисовывающегося из истории героя, с оценкой его героем.[4] У Гринева как повествователя неспособность понять смысл рассказываемых им событйи мотивируется стремлением его как героя вспомнить, пережить заново, «выпрямить» происшедшее. В результате, в такой структуре повествования Пушкину удалось достигнуть многопланности форм романа, интимности рассказа и исторической глубины даже самых безобидных, по мнению Гринева, фактов, симптомов времени.

Герой Достоевского также не может добраться до сути явлений, как и Гринев Пушкина. Но в отличие от Гринева Пушкина, герой романа Достоевского (к примеру, первого романа), не проникает в суть явлений по совершенно иным причинам. Дело в том, что история рассказывается не постфактум, с известной перспективы времени, а «по горячим следам», в письмах, причем каждое событие становится одновременно фактом истории героя и жизненно важным для самого героя случаем: умолчать ли о нем, приукрасить ли, или же сообщить о нем правду, является для героя вопросом его действительных или предполагаемых интересов, а для читателя вопросом: относится ли факт к подлинному сюжету судьбы героя или к «надсюжету», сюжету самосознания героя, т. е., явление ли это, подлежащее оценке на основании только внутреннего мира героя или же одновременно внутреннего и внешнего мира.

[4]В свое время я предпринял опыт разделения этих сфер на примере «Бедных людей» «Двойника», «Неточки Незвановой». В «Бедных людях» я пришел к различению двух уровней сюжета. Анализа «Двойника» открыл мне особую логику построения «внероманного» и «романного» сюжетов, убедил меня в том, что журнальное издание «Двойника» 1846 г. сохраняло все приметы «приключенческого романа», а далее помог установить те эпические уровни, в которых сходятся или расходятся фантастическое и реальное начала романа. Фантастическое может быть развернуто с глубочайшим реализмом именно потому, что передано в компетенцию героя, а реальный план, который сохранен в компетенции автора, развернут благодаря этому психологически. «Обнажение» психологической логики самосознания героя происходит при сталкивании предвзятой идеи геоpя о мире и о себе с реальной действительностью. В этом процессе обнаруживается содержание реального мира, а тем самым несостоятельность предвзятой идеи героя о ней, точнее, выясняется, какие стороны реальной действительности и породили эту предвзятую идею, а значит разоблачается и сама структура действительности. И характерно, что «психологизирует» Достоевский как раз вещественно реальные отношения. Фантастика в романе остается областью мистической отрешенности героя от мира, но всегда героя, который своим движением (винутренним и внешним) дефетишизирует эту фантастику и делает узнаваемой за этой фантастикой реальность. При всей фантастике произведений ход событий (внутренних и внешних) всегда соответствует строгому самодвижению характера в ситуации. Такую функцию имеют в романе рифмующиеся «темы и ситуации», а в «Двойнике» психологические «лазейки» героя и эпические рифмы-синтагмы его действий. См. *Д. Кирай*, Художественная структура ранних романов Достоевского: Studia Slavica 14 (1968) 221—241; Структура романа Достоевского «Двойник»: Studia Slavica 16 (1970) 260—300.

Герой для оправдания своей активности должен создать концепцию жизни и представления о законах мира, но оправдать или опровергнуть такую концепцию и вслед за ней такое самодвижение должна сама изображенная жизнь героя. Ситуация нагнетается здесь тем обстоятельством, что герой вынужден рассказать под непосредственным впечатлением о таких событиях, которые ставят на карту всю его жизнь и, в конечном итоге завершают его судьбу.

Выбор формы переписки в первом романе Достоевского был принципиально важен в русской прозе; такая форма повествования давала возможность объективно столкнуть оценку героем явлений с их действительным значением, обнаруживающимся или в фактах хода сюжетного события или в оценке их героем в его психологической логике. В такой концепции повествования в самой эпической структуре создается огромное поле для авторской иронии, юмора и гротеска. Юмор здесь является в постоянном поединке голоса судьбы с голосом самоанализирующего сознания человека, являющегося при всем его самостоятельном отношении к жизни и самостоятельной концепции о жизни игрушкой в руках жизненных обстоятельств. Но все же — человека, в котором уже зародилась социальная тоска и даже амбиция жить по-человечески, чувствовать себя полноценным человеком в обществе и действовать вопреки своим жизненным обстоятельствам.[5]

То, что поступки героя нередко приводят к действиям, прямо препятствующим осуществлению его целей, амбиций, и даже сами эти амбиции становятся ущербными, смешными, происходит за счет реализма в движении судьбы, а не за счет мышления героя о них. Вследствие чего нельзя относить эту сюжетно выраженную иронию за счет *романтического* вмешательства писателя в объективный ход реалистической судьбы своих героев.

Мнение большинства критиков о том, что Достоевский якобы оправдывает своего героя, а следовательно, отождествляется с ним, с его точкой зрения на мир, зиждется на неумении анализировать романное мышление Достоевского. Герой в концепции романов Достоевского — это лишь один из «сыновей века», показанный в ситуации, которую предоставляет ему со-

[5] Но в котором постоянно выявляется и наивность в понимании своих социальных прав и обязанностей (вследствие непривычки героя «действовать», желать «сметь»), на основе чего и создается эффект гротеска. Желание героя стать полноправным человеком не подкрепляется жизненной «школой», социальной практикой, которая могла бы подсказать, ему как стать деловым, смелым. Это и явится основой гротеска ситуации и иронии автора по отношению к герою. Самодвижение характера героев и их действий в ситуации «Бедных людей» и «Двойника», согласно Добролюбову, соответствует правде характеров и правде жизни. Значит, и тут за «поведением» героев скрывается автор-реалист. Знаменательно, что Добролюбов в своей статье несколько раз возвращается к этой мысли (как в свое время В. Н. Майков), говоря, что в единичном поведении героя — бездна правды характера «любого из нас». Читатель произведений Достоевского проникается смыслом ситуации, а не идеей героя. Не правы поэтому те критики, которые ищут «единения» писателя со своим героем. Герой иначе и говорить и поступать не может, могли бы мы добавить к определению самого Достоевского.

циальная действительность со своими устаревшими или же переходными формами общественного бытия. Достоевский вызывает в читателе единение с идеологическими переживаниями своих героев, возникающими в подобных ситуациях, а не с их позицией. Читатель потрясен возможностью в социальной действительности таких коллизий, а писатель единится с читателем в этом переживании от осознания бездн современной жизни. В этом и заключается глубокий объективный пафос произведений Достоевского.

Сказовая форма, т. е. бóльшая приближенность автора к повествователю по линии самой формы наррации, влечет за собой не только известную драматизацию рассказа, но и оттеснение на второй план самодвижущегося сюжета, как это наблюдается, например, в «Шинели». Противоположный тип повествования мы наблюдаем у того же Гоголя в «Записках сумасшедшего». Жанровая форма записок требует объективизации и самого повествования, и полного растворения его в голосе героя без примеси чужого голоса, исходящего извне.

В своей автобиографической повести Толстой осуществляет такой же прием рассказа. В психологическом самодвижении героя автобиографической повести Толстого соединяется отдаленное от авторского *я* внутреннее и внешнее самодвижение характера героя и автобиографический момент нравственного развития писателя. В «Севастопольских рассказах» авторская субъективность больше ощущается в образе рассказчика, меньше в объективации самодвижения характера и ситуации. Дело в том, что в центре внимания Толстого находится преимущественно нравственный облик героев, а не их судьба, точнее судьба героев является как бы результатом их нравственного отношения к миру. В «Войне и мире» авторское *я* опять оттеснено объективным изображением, иными словами, автор отодвигает себя как повествователя на второй план, подчеркивая значение объективного самодвижения жизни народа (эпопейная объективность), жизни отдельных личностей (романная объективность) и нравственной стороны жизни общества и отдельных личностей (нравоописательная объективность). Это авторское «я» осознает себя в контексте романа внеэпически непосредственно в исторических и философских отступлениях, значение которых в общей концепции романа значительно меньше, чем значение лирических отступлений в «Онегине» Пушкина, но значительно больше, чем в повести Гоголя «Мертвые души». Эта авторская субъективность, хотя и сохраняет вполне объективную меру внутреннего и внешнего самодвижения, сильно чувствуется в сатирическом и эпопейном начале романа. (Достаточно вспомнить образ Кутузова, Наполеона, Платона Каратаева, отчасти образ Николая Ростова, изображение социальной стороны народной жизни.)

Еще больше сращивается субъективное начало с объективным в дальнейших романах Толстого. В противовес уравновешенности тройной жанровой направленности «Войны и мира» — *эпопейной*, *романной* и *сатириче-*

ской — в «Анне Карениной» эпопейное присутствует лишь в том или ином технически совершенном приеме — в описании природы, замедленном описании процесса труда, в детализации приготовлений к скачкам и т. п. Уже темы Левина в «Анне Карениной», Нехлюдова в «Воскресении» более близки приключениям «Одиссеи» нежели героической устремленности «Илиады», еще более это ощутимо в линии Анны и Катюши Масловой. Но романное начало в свою очередь углубляется не эпопейным аспектом, а очерком общественного состояния или анализом политического положения и нравоописанием (Левин, Облонский, салон графини Шерер), следовательно, дополняется, завершается с помощью сатирического жанрового подхода. Толстой может оставаться беспощадным реалистом в изображении самодвижения судьбы Анны и Катюши Масловой, но уже, скажем, в образах таких героев, как Левин, Нехлюдов, допускает более нормативизма, романтизма, нежели Пушкин. Реализм образов, самодвижения характеров в самодвижущейся ситуации, ими вызванных к жизни — у Толстого безупречен. Но связь этого самодвижения с его результатами — т. е. судьбой героев как завершенностью их дел и стремлений — структурными возможностями самой общественной жизни у Толстого гораздо романтичнее, перенасыщена романтической «нормативностью». Вот почему реалистические — по принципам мышления — произведения Толстого содержат большую долю «нормативных» или романтических тенденций, вследствие чего объективное самодвижение ослабляется движением героев за счет авторского понимания его.

Иначе обстоит дело с произведениями Достоевского. Достоевский заранее видит дальнейшие закономерные шаги своих героев и закономерные реакции их окружения, точнее конфликты психологической логики героев, с одной стороны, и конфликты социального общественного устройства, определяющие судьбы его героев, с другой стороны. При этом Достоевский не только вынужден реалистически приводить в движение характер, самосознание и судьбы своих героев, но и дать реалистическое разрешение основной ситуации, сложившейся в этом самодвижении, создать для своих мыслей условия эпической самопроверки, эпические формы дистанции к изображенной жизни. Писатель, вытесненный из сферы «внешней формы», всегда использует открывшиеся возможности явиться во «внутренней форме», использовать преимущества этой своей новой манеры в целях создания так называемой эпической дистанции, благодаря которой и восстанавливается этот авторский голос, этот авторский кругозор, эта авторская мирокартина на более высоком уровне, на уровне мысли о действительности, проверенной моделями самодвижущейся жизни.

Пушкин, вводя целый ряд лирических отступлений, авторскую характеристику героев, авторское описание и оценку ситуации, по существу, сохраняет возможность для проявления своего автороского ракурса, с целью лирического самовыражения, для непосредственных форм авторской дистанции.

В произведениях, созданных после «Войны и мира», Толстой с настойчивой последовательностью избегает распространенных лирико-философских отступлений, но с не меньшей последовательностью относит к прерогативам автора *акт повествования*, который останется блестящей и непосредственной формой создания дистанции на протяжении всего творчества писателя, даже и в тех случаях, когда такая манера отнюдь не способствует сохранению принципа верности действительности, принципу реалистического самодвижения характеров. Но в эпической концепции Толстого такой подход более всего соответствует воспроизведению диалектики души во всех ее нюансах, глубине, богатстве и разветвленности. Несовершенство такой формы повествования состоит в том, что писатель с трудом может контролировать свой реализм. Толстой, как неоднократно отмечал он сам, поэтому вынужден полагаться на «самодвижение» своих героев. И для того чтобы сохранить, по возможности, полное доминирование реализма, Толстой вынужден особенно тщательно подготавливать исходный момент и перипетии этого самодвижения своих героев. Ведомый то своей собственной волей, то волей героев, сопротивляющийся то капризам героев, то своей собственной властности и предрассудкам, Толстой стремился вновь и вновь преодолеть возникавшие порой черты романтизма, нормативности в движении судьбы и диалектике души своих героев. Там, где Толстой не провел этой работы или не завершил ее, эта «привилегия» повествователя, сохраненная за автором, нередко «подводит» его, являясь слишком заманчивой возможностью создания эпической дистанции. Там то писатель идет на поводу у своих героев, то герои включаются в самодвижение искусственной, а не жизненной диалектики, обусловленной предрассудками автора.

Достоевский, в отличие от Толстого, объективирует и сферу повествования. И отсюда, как и из всех других внешнеэпических сфер, он изгоняет свое авторское *я*. Он создал новые формы повествования от первого лица, в которых внешнеэпическая дистанция выражена одним из героев, фиктивным «рассказчиком» или мнимым автором. В результате, авторская дистанция, оценка, лиризм могли пробиться наружу лишь через многократное опосредование. Делает это Достоевский для того, чтобы и внешнеэпическая форма подчинилась закону, диктуемому внутренней формой эпики. Значит, этот двойной отказ от привычной формы создания авторской дистанции окупается у Достоевского с лихвой в более существенных, внутренних пластах эпических сфер произведения. Здесь *реализм* и эпическая (романная) *дистанция* поддерживают друг друга, взаимно помогают друг другу. Поскольку и то и другое может развернуться только в плоскости внутренней формы, в художественном мышлении писателя о действительности.

Достоевский все, без исключения, внешние плоскости эпического повествования отдает на откуп своим героям, рассказчику, хронисту. Но это, в свою очередь, позволяет подчинить внутренние формы эпики контролю

закономерностей эстетического отражения действительности, чтобы тем сильнее и безраздельнее подчинить своей художественной воле субъективную авторскую симпатию и антипатию, свои классовые предрассудки или теоретическую идеологию. Не оставляя ни одной внешней сферы для непосредственного, *прямого* выражения своих чувств, мыслей, идей, уже начиная с первого своего романа, Достоевский становится гениальным мастером создания эпической, романной дистанции.

5. Отличие кругозора автора от кругозора героя в романной эпике

В чем состоит философская основа несходства познания и самопознания героев с познанием автора в романе? Идеология героев опровергается их жизненной практикой, но эта практика осознается ими лишь отчасти. Полное осознание практики героев происходит в развертывании их судьбы.

Для объяснения этого нашего тезиса обратимся сначала к одному из наиболее глубоких анализов таких явлений эпического мышления, проведенному М. Бахтиным в его книге о Достоевском.

«...герои Достоевского, — пишет Бахтин, — с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала. Но иногда они скрывают от себя то, что они на самом деле уже знают и видят. Наиболее простое выражение этого — двойные мысли, характерные для всех героев Достоевского (даже для Мышкина и для Алеши). Одна мысль — явная, определяющая *содержание* речи, другая — скрытая, но тем не менее определяющая *построение* речи, бросающая на него свою тень.»[6]

Итак, выходит, что «скрытая мысль», управляющая «*построением речи*» героев, именно потому моделирует содержание их речи, что в конечном итоге из всего материала идейных рассуждений героев это и есть как раз та часть, которая была им известна, но которую они отрицают или даже скрывают от самих себя. Нельзя, однако, забывать о том, что мысль, «скрывающаяся» за предметами, может возникать из постоянного преобразования этих предметов и явлений, а следовательно, из развертывания новой ситуации, которая до того времени присутствовала лишь эмбрионально, а теперь превратилась в доминирующий фактор; и что эта «скрытая» мысль время от времени мелькает в гуще доминировавших до той поры «явных» мыслей и как таковая побуждает идеологизирующий рассудок выявить и упорядочить закономерности мира, которые до сих пор действовали и ощущались лишь подспудно. Но теперь уже идеологизирующему сознанию естественно представляется как будто эти *скрытые* мысли, предполагаемые закономерности выступали в качестве господствующих и в прежних явлениях, что они были главной движущей силой вещей и раньше. Если бы герои Достоевского действительно знали все *заранее* и, таким образом, их задачей было бы сделать выбор лишь

[6] *М. Бахтин,* Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963, 68.

«среди полностью наличного смыслового материала» между уже данным и познанным ими идейным материалом, мыслью «явной» и «скрытой», а не совершить выбор между данными в действительности возможностями складывания их судеб, теми, которые им уже известны и исход которых они предвидят заранее со всеми вытекающими отсюда нравственными и этическими последствиями и тем самым предрешить свою судьбу, т. е. эту «скрытую мысль», тогда и роман Достоевского был бы не романом, а нравоописанием. Однако, Лужин, например, и даже Порфирий уже завершают свои судьбы, а потому «явно» говорят о своих «скрытых» мыслях к тому времени, как главный герой, Раскольников, только еще решается на выбор своей собственной судьбы. И в этом отношении в романах Достоевского всегда лишь один круг героев вынужден сделать выбор, и никогда не делают этого герои другого круга, который независимо от решения первого уже выбрал, уже связал себя, уже разыграл или разыгрывает свою судьбу, и по существу всегда независимо от выбора этого первого круга героев.

Такая поэтика характерна прежде всего для романов в собственном смысле, без примеси нравоописания, где развитие действия и его композиция, фабула уже сами по себе моделируют ситуацию действительности, навязывая читателю мысль о доминирующем влиянии структуры жизни на человека, выявляя закономерность всего того, что обнаруживается в судьбе героя, вследствие его «выбора» или вследствие обусловленности действительностью тех нравственных и интеллектуальных страданий героя, которые предшествуют его выбору или окончательному завершению его судьбы.

Из этой «двойной» мысли, таким образом, «открытая» именно потому (и до тех пор!) открыта, что (и пока!) события казалось бы подтверждают ее, а «скрытая» мысль именно потому и «скрыта», что она все еще лишь предчувствие, ибо ход вещей до сей поры не подтверждает ее. Другой вопрос, что человеческая мысль, привыкшая к анализу, именно из самой противоестественности хода «открытых» явлений прозревает черты новых, завершающихся обстоятельств, «скрытых» мыслей, то новое, что все более безоговорочно требует своей наступающей правды, обнаруживает организующее начало, предназначением которого должно стать преобразование «есть» в «будет», действие человека в его судьбу, в сумму реакций общественного устройства на это действие. И когда происходит качественное преобразование вещей, это «скрытое», новое в возникшей ситуации, конечно, уже не только *организующее начало*, не только выявленная истина прошлого, но «открытая мысль», ощутимая закономерность. Она займет место того, что было «явно» до сих пор и за чем до сего времени это новое, «скрытое», организующее начало действовало лишь латентно, управляя законами как бы будущего отрезка действительности.

«Скрытые» мысли выкристаллизовываются, конечно, из действительного хода реальных вещей, но лишь в момент их преобразования. В начале

истории Раскольникова эти его «скрытые» мысли лишь слабо пульсировали, а потому могли служить моделью для неясной догадки; к концу романа они вырастают до истины, вследствие превращения его действия и противодействия окружающих в его судьбу, более правдивую, чем истина, выступающая только как модель-догадка в начале романа; «скрытая мысль» обнаруживается лишь к концу его романа, а Раскольникову психологически совершенно оправданно представляется, будто он знал все заранее, интерпретаторам же Достоевского — как будто он не желал осознать правду.

Диалектика действий создается вследствие того, что совершается не то, что хотели люди, хотя они сами делают свою и общую судьбу. Герои, однако, воспринимают впоследствии все так, как будто эти судьбы, «скрытые» мысли доминировали в самом начале их действия, словно лишь «слепой рок», «случайный» выбор, «чорт» не позволили им действовать правильно. Но в том-то и суть, что писатель посредством эпического сюжетного построения, пластов ситуации времени, посредством объективности онтологических элементов «бытия-сознания» и категорий «переживания», «совершения», «действия» сознательной плоскости «инобытия-иносознания» героев утверждает, что догадка, «скрытая», мысль, которая в аспекте конца романа, завершенной судьбы представляется героям «организующим» началом, содержанием, процесса их действия и то, что таковым видит его герой относительно всего развернутого перед нами периода, на самом деле сложилось, стало таковым только теперь, как результат действий героев и их вмешательства в жизнь со всеми последствиями этого вмешательства. До самого последнего момента это были лишь сигналы, случайности, разрозненные черты, осколки действительности. Но действие — столкновение личности и общества — комплекс действий главного героя выкристаллизовал его судьбу, т. е. «детерминированное» действие принесло детерминированные последствия, и когда события повернулись, из цепи действий и в сознании героя вдруг выросла истина более близких к закономерностям жизни «догадок» (психологическая логика сознания). Но до той поры они, действительно, могли присутствовать лишь в форме моделей-«догадок», как «скрытые» истины, «мысли», «идеи» относительно известных черт прошедшего периода, теперь же они указывают на себя, создавая иллюзию, как будто это они были организующим началом всей деятельности героев, личностей и содержанием их мыслей, проекций общественных закономерностей, скрывающихся за их «предрешенной» судьбой.

Все дело в том, что истина познается, проверяется практикой, но истина всегда предшествует действию героев, поскольку действовать можно только соответственно познанной действительности; но познание, с другой стороны, происходит в практике героя. И тем не менее герой в этой практике познает конкретную истину, а не абстрактную, которая предшествовала его поступкам. Это и есть одновременно и процесс, но и предел познания героев.

Но конкретная истина, познанная ими, должна корректироваться познанием их судьбы, доступным лишь автору и эстетическому восприятию читателя.

Если *сутью* диалектики движения героя и логикой реакции общественного окружения является в романе *судьба* (равно как лицо, облик героя в сатире, нравоописании), то сутью диалектики движения сознания и логикой этого движения, в силу сигналов реально скрывающейся судьбы данной личности, является *психологическая логика* (или единство черт характера личности ее окружения в нравоописании), т. е. логика внешнего движения, идущая от столкновения этого действия как «нового» бытия со структурой «привычного» бытия, с одной стороны, и логика внутреннего движения, идущая от отражения такого процесса личной деятельности и судьбы в сознании и в психологической логике самосознания, с другой стороны. «Логика фиксирует соотношение между мыслями, когда мышление оказывается адекватным бытию.»[7] И когда в изображенной цепи событий (внутренних и внешних) герой улавливает законы реального движения, тогда он поднимается на вершину логики своего самосознания и сознания о мире; то же относится и к рассказчику как регистратору этих поступков, движений и мыслей героев. Но саму *историю логики самосознания*, т. е. «тенденцию», «рисунок», «кривую» этого «соотношения между мыслями», имеющего место в том случае, когда мышление оказывается «адекватным бытию», можно понять только в соответствии со всем содержанием сознания героя и в соответствии с его судьбой. Следовательно, понять смысл судьбы дано только писателю (и читателю), поскольку внимание героя приковано не к судьбе, а к насущному своему самодвижению как единству своих интересов и своей детерминированности.[8] Познание — история самосознания героя, точнее сюжета его сознания, и в ней истории психологической логики как процесса эстетического движения этого художественного материала — дело *аналитической стороны* художественной структуры в романе; результатом же такого познания, суммой его и является *синтез* в этом познании (т. е. «ряды поэтических мыслей»). Так же как *процесс* складывания из общей суммы изображенной действительности судеб героев в основном относится к «художественному анализу», а результат такого анализа — то, что предстает перед нами как замкнутая, многосторонняя, но однозначная повторяемость, «вечность» в этой действительности, которая может быть пережита повторно в таком ритмическом, объективированном художественном познании — относится к «художественному синтезу».

В узлах внутреннего соотношения «диалектики и логики» между *сюжетом* и *историей* героев в романе спрятаны эти моменты *анализа*, а моменты

[7] *С. Л. Рубинштейн*, Бытие и сознание. Москва 1957, 214.

[8] «Анализ и синтез (и производные от них абстракция и обобщение — основные) процессы мышления. Закономерности их протекания и закономерные соотношения между ними — основные внутренние законы мыслительной деятельности», — пишет Рубинштейн (там же, 214—215).

синтеза такого мышления скрываются в композиционной цепи : в диалектике столкновения сюжетной истории героев (внутренней и внешней истории) с их индивидуальной и общественностью как личностей.

В романе в отличие от эпопеи поступки героя не только опредмечивают его личность, создавая возможность объективной оценки личности, но и отчуждают ее, т. е. объективный результат поступков становится иным, чем это было проецировано героем в его субъективном намерении. Универсальный принцип романного мышления и осуществляется сталкиванием времяисчисления героя с объективным временем, завершением поступков судьбой. А потому герой романа отличается от героя трагедии своей судьбой: романическая судьба — это не «рок», а модель структуры бытия в ее социальной неповторимости в общем контексте повторяющихся явлений. Тем самым роман как тип жанрового мышления и призван дефетишизировать этот «рок», раскрыть его в конкретной диалектике частных поступков и общих результатов. Таким образом, судьба в романе является логикой действия личности, лишь внешне выступающая как субъективное начало, внутренне же — как объективный фактор этого действия, подобно тому как и психологическая логика является объективной стороной самосознания героя: субъективной только в своем неповторимом проявлении, но объективной как отражение моментов складывающейся судьбы. Каким представляется Бахтину соотношение этого субъективного и объективного начал в романах Достоевского, в том числе в содержании сознания героев?

«Каждое лицо входит в его (Раскольникова — *Д. К.*) внутреннюю речь *не как характер или тип*, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат», — говорит Бахтин по этому вопросу. (Курсив мой — *Д. К.*). И это действительно верно, если сопоставить только случайности натуралистического сюжетного ряда действий характеров и типов Достоевского с «идеологической» установкой их жизненного принципа.

Однако, эти герои навязывают Раскольникову не только идейное решение, установку своими позициями, принципами, но и определенные типы судеб. И именно в плане этих навязываемых главному герою судеб и представляют интерес и тип их идеологических позиций, их жизненное решение, символ их жизненной установки. Символ их «установки» и есть их судьба, а потому они не просто решили «так», выбрали свою «идеологию», но вынуждены до конца ее осуществлять. А поскольку именно такие символы «установок», судьбы, выраженные в идеологии героев, встраивает Раскольников в свои внутренние диалоги и монологи, постольку решение проблемы для него состоит *не в одной только* идеологической проекции решений, а и в жизненной, т. е. монолог и диалог начинаются в идеологическом плане и

тут же переходят в план судьбы, получают свое решение или завершение именно в нем. Раскольников размышляет не в категориях противоречащих ему идеологических позиций, а тем более не в чуждых ему философских концепциях; он сталкивает в размышлениях над выбором своей собственной судьбы скрывающиеся за *чужими* идеологическими позициями, решениями — *чужие* судьбы. Приведем фрагмент внутреннего монолога Раскольникова:

«Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь?* Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий? Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? Догадался».[9]

Тот же ход рассуждений повторяется тогда, когда Соня ставит перед Раскольниковым альтернативу каторги, возможности начать все заново, только на этот раз уже как подытоживание выбора, применительно к нему самому, в плане уже свершившейся его судьбы.

Каждый раз эта проблема ставится в *плане судьбы*, а не только в плане идеологического противопоставления. В плане «идеологии» проблема возникает лишь альтернативно, но осложняется или обостряется, завершается и разрешается всегда в плане судьбы. Чужая идеология только тогда и представляет интерес для Раскольникова, когда за ней скрывается судьба и когда эта идеология как предварение судьбы может повлиять и на его собственное решение, идеологическую позицию, на его жизненную установку, но только до тех пор, пока эта установка не снимается судьбой. Свою самостоятельную «символику» каждая из этих идеологических установок приобретает тогда, когда она способна повлиять на его собственную установку, а дальше и судьбу, т. е. та или иная установка создает собственный символ как итог деятельности, выражающей связь между идеологической позицией и судьбой. Анализирующий ум художника и направлен на то, чтобы схватить в цепи типических движений (в движении типа, верного типическим условиям, его порождающим, а также в движении данных типических условий, вызванном активностью типической личности) движение структуры человеческих отношений в диалектике бытия и сознания. Только на основе глубочайшего реализма можно было разработать такое художественное мышление. Реализм как одна из форм растворения идеи анализирующего художника в этом

[9] *Ф. М. Достоевский*, Собрание художественных произведений. Москва 1957, 5 : 50.

движении является, таким образом, условием для развития и развертывания самого этого объективированного художественного мышления. В этом смысле Достоевский совершенно верно осознает характер своего мышления, когда говорит о себе, что он «не психолог», а «реалист».

6. «Завершенность» как тип объективации

И все же, когда возникает вопрос, какова роль реализма в мышлении Достоевского, обычно указывают на его героев, не завершенных в его романах судьбой, как на носителей главной, при этом нереалистической идеи автора. Но какова же на самом деле роль этих не завершенных судьбой героев романов Достоевского, выражающих якобы религиозную идею автора? Романтично ли его мышление подобно мышлению героев «погибающих» и имеющих завершенную судьбу, несущих в себе какую-то идею искупления?

«Искупление» осужденного писателем социально-общественного устройства представлено в романе только как *искупление самих героев и на их уровне*. Всякое искупление или *завершается трагически*, как, например, «хождение по мукам» Девушкина, Голядкина, Ивана Карамазова (или Алеши Карамазова в предполагавшемся втором томе романа), или же, если не завершается, то по их линии *роман остается «открытым»*, незавершенным; иными словами, в «судьбе» таких героев не представлен конечный результат их действия, равно как и оценка их действия, поскольку она выходит за пределы данного романа, той эпической сферы, в которой художественная идея подвергается проверке эпического движения. Искупление таких героев превращается в рамку, оправу повествования, как искупление и судьба Вареньки Доброселовой, Настеньки, молодого Долгорукого, Гани Иволгина, Алеши, Старца Зосимы и Мити. Правда, дальнейшие поиски, положительные перспективы, намеченные обычно в конце романа как перспективы жизненных тем, идей и идеалов, не завершенных в данном романе судьбой героев (Настеньки, Неточки, Наташи, Сони, Аглаи, подростка, Алеши), развиваются наряду с темами, идеями, идеалами, исчерпанными судьбой главных героев, где трагический конец отвечает на вопрос об искуплении и романтическом восприятии жизни в соответствии с правдой жизни. Но ввиду того, что идеи, идеалы, жизненное дело не завершенных судьбой героев не развиваются, не проверяются сюжетно объективной практикой, их примененностью в жизни, одним словом, судьбой героев, несущих эти идеи и идеалы, т. е. сами идеи и идеалы *не проверяются* реальной пригодностью или непригодностью в жизни, то в конечном итоге и не они составляют центральное эстетическое начало романа, не они организуют узлы поэтической идеи, генеральную линию рядов поэтических мыслей автора, не ради них написан роман.

Завязываются эти узлы поэтических идей, ряды поэтических мыслей *делом героев, завершенных судьбой;* ради них написан роман, они и рождают непреходящее, могущее повториться, эстетическое переживание. Вызванное в романе незавершенными судьбами героев переживание выходит за пределы романической эпики, эстетического восприятия романа. Эти переживания могут быть по своему характеру переживаниями идеологическими — моральными, политическими, этическими, религиозными и т. п., и как таковые остаются в интеллектуальной или эмпирической сфере романа, но не в эпической плоскости его. В каждом отдельном случае такого незавершенного судьбой искупления мы имеем дело с *романтичностью* поисков *героями* путей выхода из реальных общественных противоречий, хотя, разумеется, в каждом романе проблема столкновения индивидуума и коллектива ставится и решается героями гораздо шире, в плане «мирового» порядка.

Изображение альтруизма в трагикомическом свете приобретает главное значение уже в первом романе Достоевского «Бедные люди». Усиливается этот аспект в ви́дении мира Достоевского в таких его произведениях, как «Двойник», «Слабое сердце», «Белые ночи», «Неточка Незванова». Уже ранние произведения Достоевского направлены поэтому против основ романтической позиции, романтического жизненного принципа. Но не только романы 40-х гг. Нельзя не заметить, что альтруизм в поведении героев романов 50—70-х гг. также мотивируется несостоятельностью их романтического жизненного принципа. Иван Петрович, Настенька и старик Ихменев в «Униженных и оскорбленных», Раскольников, Соня, Катерина Ивановна в «Преступлении и наказании», главная героиня «Кроткой», Мышкин в «Идиоте», Алеша и старец Зосима в «Братьях Карамазовых» — все они герои с романтическим кругозором. Романы Достоевского в этом смысле иначе «открыты», «не завершены», чем романы других великих романистов XIX в. — Толстого, Стендаля, Бальзака, Диккенса.

Каким образом «не завершены», например, романы Толстого? Толстой, на первый взгляд, точно также приводит к катастрофе героя, не находящего своего пути. Однако, у Толстого искупление всегда раздваивается: в «Войне и мире» — на Андрея и Пьера, в «Анне Карениной» — на Анну и Левина. Положение некоторым образом меняется в истории искупления Катерины и Нехлюдова. Из трагедии Катюши Масловой как бы вот-вот намечается выход (правда, не без помощи Нехлюдова!), но поиски Нехлюдова заканчиваются безысходностью, трагичность которой лишь в слабой степени смягчают его удовлетворенность от выполненного им нравственного долга и успокоительные слова Евангелия, которые дает ему в руки писатель.

В романах Достоевского *трагедия* личности является моментом, завершающим, создающим *дистанцию* по отношению к поставленному вопросу и свидетельствующим о неосуществимости искупления, бесперспективности пути, прослеженного в романе и представленного формами искупления

Даже дальнейшая, незавершенная судьба таких героев, как Неточка, Настенька, Соня, Алеша предвещает лишь в будущем положительную завершенность, только намечает приближение к этому пути, но *художественно не анализирует*, не доказывает этого и не обобщает. Писатель обычно откладывает поиски выхода, как и победу добра, на следующий, предполагаемый новый роман. Но и в этом следующем, новом романе новая возможность искупления личности заканчивается трагедией; и в этом новом романе окажется, что и эта предсказанная возможность искупления вновь неизбежно кончится трагедией. Следовательно, никогда роман, обещанный в предыдущем романе, не продолжается, т. е. в новом романе не подтверждается как будто уже «найденное» в старом искупление.

Бальзак прослеживает путь некоторых своих героев на протяжении целого ряда романов. Достоевский же развивает проблематику одного-единственного героя. Судьбы всех остальных героев —это зеркала возможных вариаций пути и судьбы главного героя или контрапункт прямо противоположного пути и судьбы. В «Записных книжках» Достоевский говорит о том, что, принимая во внимание законы Галактики, он не видит путей выхода, разрешения существующих противоречий. Судьбой Ивана и его поисками писатель отвергает «выход», найденный не по законам «нашей Галактики», решение, по которому можно простить грех, рожденный социальной несправедливостью. Грех, совершенный против другого человека, и наказание, по Достоевскому, и тогда остается действительным законом жизни, когда его совершает личность против своей совести, как Раскольников, и тогда, когда совершает его ячейка или коллектив общества или же устройство в целом против одной личности.

Из того, что законы природы, общества и личности во всех случаях сопротивляются ложным, дешевым решениям, Достоевский и выводит, что «решение существует, нужно только его отыскать». За всем этим следует усматривать не религиозно-нравственную концепцию писателя, а именно материалистические основы художественного мышления Достоевского и социальный оптимизм его концепции. Если бы Достоевский искал это решение, главным образом, как публицист, он несомненно потерпел бы поражение в своем окончательном ответе, или же создал бы утопию. У Достоевского-романиста этот «окончательный», «успокоительный» ответ дают всегда герои. Роман Достоевского в целом не предполагает ответа, а только постановку волнующей проблемы.[10]

[10] В этом смысле Мышкин — вполне завершенный судьбой герой, и детализация этой завершенности как раз и составляет суть романа, только с тем отличием, что там еще Рогожин, Настасья Филипповна и Ганя Иволгин тоже служат такой же романической цели. Незавершенность судьбы героя в системе художественного мышления Достоевского несет какое-то положительное решение, но именно благодаря тому, что жизнь героя продолжаться будет вне романа, она — впереди, или даже развернется в настоящем, но уже вне романного времени; эта жизнь не подвергается романной проверке идеалов и стрем-

Но вывод, напрашивающийся из его романов, всегда один: устройство жизни обращено против человека и не может быть названо «христовым», следовательно, и не может быть принято человеком. И в его романах эти закономерности жизни судьбообразно предопределяют конец поисков выхода личностью, совершающей искупление. Если искупление со стороны личности невозможно, то и само искупление, точно так же, как и человеческая доброта, альтруизм, если они становятся руководящей идеей отношения личности к коллективу, должно неизбежно трагически завершить судьбы носителей этой идеи. Романы Достоевского и заканчиваются трагической безысходностью героев, взявших на себя бремя искупления. Достоевский предпочитал романный жанр в чистом виде. Романическое мышление XIX в. именно потому достигает своей вершины в его романическом мышлении. Полифонизм Достоевского состоял скорее в воспроизведении *полифонизма судеб* во всех возможных аспектах романического мышления; его романы в одно и то же время — романы судьбы, романы идеологической и социальной трагедии, романы приключения самосознания не столько ищущей, сколько активной, но действующей в одиночестве личности.

Толстой в «Войне и мире» создает сплав эпопеи и романа: вопросы судьбы русского народа он освещает через призму романических судеб типических личностей эпохи и, наоборот, судьбу личностей дополнительно дистанциирует, отдаляет переломными моментами национальной и европейской жизни т. е. романную дистанцию умножает эпопейной дистанцией. В других своих романах Толстой применяет скорее сплав нравоописательного и романного начал анализа действительности. Толстой был «полифонистом» скорее в жанровом отношении, сторонником многопланной, многомотивной композиции.

лений героя или даже автора самой — вызванной к жизни эпическим мышлением — действительностью. В «Идиоте» это, конечно, Аглая, а в «Братьях Карамазовых» — Алеша. — Иван Карамазов своим внутренним и внешним движением именно так и ставит вопрос, поднимая проблему мирового порядка и места человека в нем. Ивану, Старцу Зосиме, Алеше дано понять, что только человеческая активность, делание истории может ответить на вопросы, волнующие их всех. Их отличает не уровень постановки вопроса и не ответ на вопрос, а направление постановки и ответа. Но всем им нехватает понимания *самодвижения* жизни, т. е. исторической диалектики взаимосвязи глубинного движения, отраженного в движении масс, и ее отражения в моральных и интеллектуальных переживаниях мыслящих личностей или коллективов. Автор всей загадочностью хода романа и, главным образом, неожиданностью в разрешении детективного сюжета перечеркивает как раз уровень решения вопроса Христом или Инквизитором, с одной стороны, и Зосимы, Ивана, Алеши — с другой. Так же перечеркивается решение вопросов Мышкиным, Настасьей Филипповной, сюжетной развязкой «Идиота», решение Раскольникова психологическим самодвижением его сознания, решение Сони смертью отца и Катерины Ивановны, решение Дуни поступком Раскольникова и т. п. — Было бы, конечно, несправедливо оценивать авторский кругозор Достоевского только завершенностью, т. е. характеризовать только героями, сталкивающимися одновременно со структурой жизни и со своим идеологическим отношением к ней. Незавершенные герои всегда несут огромную смысловую нагрузку в идее произведения.

Эти отличия важны потому, что тип завершенности влияет на объективность содержания произведения не только с точки зрения принципа отражения жизни (реализм), но и с точки зрения родовой и жанровой систематизации. Завершенность романа иная, чем завершенность эпоса, нравоописания или трагедии. Остановимся кратко на существе этих отличий, без выяснения которых трудно понять, почему в основном формы *романической завершенности* культивировались писателями XIX в.

7. Формы объективации в романе, трагедии и эпопее

В отличие от трагедии и эпоса роману свойствен особый тип завершенности. *Эпос* — это, как правило, жанр моделей подъема структуры жизни; жанр, так сказать, оптимистический по отношению к структуре человеческого бытия, к отношениям личности и коллектива в этой структуре. *Нравоописание* в новое время также до известной степени является результатом сохранения такой иллюзии относительно перспектив существующего порядка. Сатира, или малые формы эпопеи, как их называл Гоголь, как жанр — это результат разочарования в этих возможностях, но без осознания той существенной истины, которая лежит в основе романного мышления: что именно данная структура общественных отношений и является причиной всего того, что подлежит отрицанию и является предметом сатиры. В новейшее время *роман*, в противоположность эпопее или сатире, скорее всего можно назвать жанром модели разложения структуры, средством дефетишизации основ ее, но одновременно и ее известной изменяемости.

Роман среди других жанров словесного художественного мышления является жанровым результатом именно такого отрицательного отношения творца к данной системе общественного бытия. Как тип мышления роман и возникает из непосредственного или интеллектуального творческого осознания отрицательного характера этого бытия, возникает из враждебного отношения творца к этому социальному устройству. Роман — во все времена жанр переходных структур, независимо от того, идет ли речь о переходе от феодализма к капитализму, или от капитализма к социализму.

Роман — это история жизни типического или же в высшей степени характерного героя эпохи, который по каким-либо причинам не стал исторически значительной личностью; причем изображение этой личности дается не просто в ее развитии, а в решающий для жизни личности и завершающий ее судьбу момент. Это и отличает героя романа от героя эпопеи. Роман является *эпосом* жизни и судьбы активной личности, но личности, которая переживает трагедию. Однако трагедия эта возникает не вследствие какой-либо случайности, ошибки или рокового преступления, как в истории героя трагедии. В этом отношении герой романа противостоит как герою эпоса, так и герою трагедии.

Причиной складывания судьбы романного героя в отличие от героя трагедии является *способность* живо *ответить на* развертывающиеся или уже развернувшиеся необходимые *общественные запросы*. И эти запросы как причины судьбы личности и детализируются в романе, в отличие от трагедии, где умалчиваются эти законы бытия личности как *причины судьбы*. Причиной судьбы в трагедии осознается «рок», который должен обнаружиться в ходе трагедии; и весь интерес трагедии как жанра заключается в обнаружении специфики этой, а не иной трагической судьбы. Трагизм детализируется и трактуется художественно в качестве рока. «Судьба», «рок» в трагедии еще не гуманизируются, остаются сферой художественно не познанной. В них еще не могут обнаружиться и дефетишизироваться законы самодвижения структуры человеческого бытия и общежития.

Гуманизируется рок, судьба как раз в романе, и весь интерес романа и возникает из этого пафоса дефетишизации, т. е. гуманизации этого «рока» и судьбы, социального, формационного их объяснения независимо от того, осознается ли такой пафос «гуманизации», такой интерес к общественной формации самим автором романа.

Но, с другой стороны, роман начинается там, где герой способен ответить на общественные запросы только такого рода, которые не находятся в гармонии с объективными возможностями их осуществления в самой жизни. Подлинной целью романа в этом аспекте и является исследование напряженных противоречий, существующих между субъективной необходимостью и объективными возможностями. Герой романа своим внутренним, психологическим и внешним движением судьбы обнаруживает эти запросы. Не как тип, не как сила, призванная для расширения, раздвижения общественных запросов и объективных возможностей, но как незаурядная личность, которая в своем внутреннем и внешнем движении, в своем противоречивом контакте с миром и своей судьбе поднимает проблематику общественного бытия личности человека, выявляет противоречия стремлений личности и интересов, которые выражает собой устройство общественной жизни, делает эти противоречия очевидными, эстетически переживаемыми.

Разработка такого «интимного» отношения личности к возможностям и запросам эпохи предоставляет художественную альтернатову выявить в самом интимном, частном, личностном и случайном, внутреннем и внешнем самодвижении этих стремлений и отношений объективный характер эпохи, ее специфику и анатомию, глубинный слой общественных последствий этих запросов и несоответствующих им возможностей в тот момент, когда эти объективные препятствия вызывают протест личности, т. е. сами запросы обнаруживаются в обостренной форме.

Таким образом, романный герой потому и является *романным*, что, с одной стороны, наиболее обостренно выражает в своих устремлениях эту необходимость, а с другой, — далее всех заходит в столкновении с сущест-

вующими препятствиями, объективными условиями. Романный герой завоевывает право на существование в искусстве в новое время именно благодаря этим своим свойствам типологизировать наиболее характерную форму движения противоречий структуры жизни. И тем не менее не столкновение главного героя с теми героями, которые едины с ним в своих стремлениях или хотя бы в своей участи, и даже не столкновение героя с личностями, выражающими противостоящую его поэзии прозу жизни, занимает в романе, в отличие от драмы, центральное место. В драме и мир в целом выступает как сумма конфликтно устроенных интересов, стремлений, правд. В драме и обнаруживаются интересы и противоборствующие истины, разрешимые или неразрешимые конфликты, которые в большей степени помогают эстетически обнаружить ряды поэтических мыслей автора, чем изображение приключений, героических, комических или гротескных действий и ситуаций самих героев. Не детализация этих, впрочем очень важных и для раскрытия рядов поэтической мысли драмы мотивов (судеб, морального облика и т. п.), существенна для нее как поэтической формы, а такая полная персонификация всех сил изображенного мира, при которой за каждым персонажем стоит достаточная мера истины и интереса, чтобы выдержать конфликт и с более убедительными, чем она сама, истинами и интересами. Трагедия же в жанровом отношении тяготеет одновременно и к роману и к драме, и как таковая подготовляет появление и этих жанров. В трагедии, как и в драме, все сущностные силы жизни персонифицированы, ибо детализация конфликта играет первостепенную роль в коммуникации между автором и публикой, в расшифровке рядов поэтической мысли, выраженной в художественной форме трагедии и драмы. Но не менее существенную роль — в том числе и жанрообразующую — играет судьба и в трагедии. Трагедия в этом отношении ближе к роману, чем к эпопее. Трагик, так сказать, менее оптимистичен в оценке возможностей гармонического сосуществования личности и коллектива, чем творец эпопеи. Точнее говоря, трагик замечает противоречие, возможность конфликта не только между инородными коллективами, как автор эпопеи, но и внутри этнически единого коллектива подобно автору романа.

«Одиссея» — это уже не только эпопея, но и роман, и трагедия, и драма. Одиссей в своих приключениях и стремлениях — герой эпопеи, в конфликте с притязателями на его престол он ведет себя как герой драмы или трагедии, который возвращает историю в ее прежнее русло. Многие стороны изображенной действительности представлены здесь персонифицированно, а герой, как в трагедии и драме, вступает в конфликтные отношения с ними. По сравнению с «Илиадой» повествовательная объективация занимает в «Одиссее» гораздо меньше места, однако, и судьба играет меньшую роль, чем это требует опосредование рядов поэтических мыслей автора в трагедии или романе. Все произведение насыщено конфликтным состоянием, столкнове-

нием персонифицированных сил природы и общества, благодаря чему и обнаруживается поэтическая идея; однако, разрешаются эти конфликты для главного героя не как в трагедии, а как в драме и в эпопиее — положительно.

Эпопея, подобно трагедии, в одном отношении также является источником романного жанра. В центре внимания эпопеи также находится *судьба*, только в эпопее — это судьба народа, коллектива, через которую преломляется устройство жизни, его движущаяся структура. В романе центр внимания составляет судьба личности, человека. Роман в отличие от эпоса рассматривает не судьбу и роль данного народа среди других народов и даже не то, каковы отдельные личности этого народа. Роман интересуется местом человека в современной ему жизни, судьбой и ценностью личности в структуре данного общественного бытия. Цель романа — указать на устройство жизни в целом через судьбу отдельной личности, человека, т. е. художественно ответить на вопрос: какая именно судьба уготована этим устройством личности, желающей действовать, проявить себя, уже вступившей в действие или отказывающейся от него, принимающей пассивную позицию.

В трагедии изображается попытка или возможность вернуть течение жизни в ее прежнее или новое, положительное русло, при этом лишь ценой гибели героя как симптомом трагической гибели лучших сил жизни.

В отличие от понимания судьбы в трагедии, судьба в романе — это не «рок» и не фатум, а модель структуры бытия в современной для героя социальной повторяемости и конкретности, а потому роман иначе относится к року, судьбе: дефетишизирует их посредством обнажения структуры частной жизни в момент ее социального динамизма, т. е. перехода отношения личности к себе и к миру в конечный, реальный результат этого отношения. Судьба в романе является таким же последствием действия героя, но внутренняя логика этого действия не субъективируется в судьбе, как в трагедии, а наоборот, объективируется в нем. Судьба в романе как бы очищается от мистического ее понимания в трагедии, движение и самодвижение героя здесь становится двухмерным: романная судьба — логика действия личности, раскрывающая структуру бытия; судьба — это завершенность по отношению к действию личности и повторяемость по отношению к структуре бытия. Поэтому психологическая логика самосознания личности в романе отражает *объективную* диалектику структуры самой жизни. В отличие от поступков героя эпопеи — поступки героя романа потому и не являются конечной целью изображения. Герой романа не исчерпывает свою личность и свои возможности в действии, изображенном в романе, и тем не менее его поступки завершают его действенное, сущностное отношение к жизни, т. е. завершается его дело судьбой. Поступки героя романа объективно ведут к совершенно иным результатам, чем он предполагает в своих намерениях, стремлениях; субъективная направленность расходится с объективными результатами, и именно это несходство находится в центре, в фокусе эсте-

тических интересов романа. Поступки героя суть индивидуальная сфера его бытия, объективная повторяемость в этой сфере и воссоздает судьбу, как завершенность, идущую от структуры бытия, от исторически конкретной, но не осознаваемой героем как таковая, повторяемости.

В ряду эпической объективации в романе центральное место занимает так называемая «открытость» или «закрытость», завершенность судьбой. Роман всегда есть *история* героя, (внутреннего и внешнего действия или приключения) определяемая или оцениваемая этими внутренними и внешними поступками или приключениями, историей других героев. И в то же время роман — это история какого-то внешнего или внутреннего события, которым оценивается чужой, окружающий мир, структура бытия, основа отношений между людьми. *Смыкание, завершение* этих двух рядов — истории героя и истории событий, оценки героя и оценки мира — судьбой или оставление этой истории открытой, точнее завершение судеб одних героев и оставление открытыми других — весьма существенный вопрос в определении объективного и субъективного характера романа. Два универсальных принципа романа: внешние и внутренние поступки героев — и завершенность, этих поступков судьбой; т. е. время героя и время объективное, единичность, неповторяемость ритма времени героя и повторяемость общего в этом времени, как всеобщее проявление общественного времени — одинаково объективно детализированные и мотивированные сферы в романе, в отличие как от эпоса, так и от трагедии. Расхождение этих двух типов времени проявляется в диалектике так называемых «скрытых» и «явных» мыслей героев, о которой мы говорили в связи с отличием кругозора автора и героя в эпических произведениях.

8. Объективация и завершенность в романе и драме

Итак, в романе судьба как бы освобождается от давления трагедийной трактовки, от мистического, мифического ее понимания в отличие от трактовки ее в трагедии. Действительность, как и результаты поступков героев, объясняется не действиями и контрдействиями непонятных сил и, соответственно, мифологической моделью бытия, но и не роковым заблуждением трагического героя, а детерминированностью *самодвижения отношений людей* в данной структуре и *детерминированностью самодвижения личности* в столкновении с этими отношениями. Фабула романа поэтому тяготеет или к *фантастическому*, или, наоборот, к строго фактическому правдоподобию. Правда, эти крайности как возможные отклонения внутри жанрового мышления вытекают из естественного сходства *романа* и *эпоса* (в приключенческом характере действия героя), но, с другой стороны, — из сходства романа с трагедией (в объяснении судьбы героя закономерностями само-

движущейся жизни, осознаваемой то фантастически нереально, то натуралистически фактографично, правдоподобно). Еще дальше идет драматическая форма искусства: она лишает «судьбу» как главную категорию художественного мышления в романе функции организации главных узлов поэтической мысли. В драме вообще отмирает *трагедийная трактовка* характеров и характерностей жизни. Вместо нее появляется *конфликтная трактовка* и объяснение мира, т. е. объяснение его самодвижения столкновениями, вытекающими из *активности личностного и группового начала* жизни.

Драма как поэтическая форма опирается на такой взгляд о структуре бытия, согласно которому мир разделен на противоположные интересы, а значит и на противоположные правды, на контрастность интересов, а следовательно, и правд. Драма рождается из открытия двух или более правд, из убеждения, что в жизни самое характерное и существенное не сам ход жизни, а столкновение индивидуальных правд и интересов, вытекающих из предопределенных к моменту складывания ситуаций противоречий между личностями, вступающими в конфликт. В этом смысле драматическая форма искусства является такой же *содержательной*, как и жанровые структуры мышления: *трагедия, роман или эпопея*. С известной оговоркой — в период первоначального зарождения жанров как типов художественного мышления, как структур, способных вызвать у воспринимающего субъекта через повторную активизацию подобный же тип мышления — можно говорить применительно к драматическому жанру о специфической трактовке жизни в драме, о характерной драматической ситуации, специфической драматической персонификации и т. п., как можно говорить об этих категориях применительно к нравоописательному, героическому, сатирическому жанру.

Роман и драма расходятся прежде всего как формы типизации характера и характерностей жизни. Роман (как и все повествовательные формы) сохраняет за собой, как мы говорили выше, не только сюжетную и диалогическую формы отдаления предмета, но и повествовательное проникновение в неперсонифицированную жизнь персонифицированных отношений. Драма и роман в этом плане расходятся по степени персонифицированности.

В романе существует не только главный герой со своей поэзией, но и та «проза жизни», с которой герою приходится сталкиваться. Если персонифицированная «поэзия», «герой» романа даются автором в их действии и развитии в тот момент, когда структурой бытия определяется судьба героя, то неперсонифицированная «проза жизни» дается не только в момент такого завершения своего собственного движения, но чаще всего в ее открытом виде. Эта «проза жизни«, как «структура бытия» открывается, обнаруживается благодаря судьбе личности, при том чаще всего в качестве симптомов этой структуры бытия.

Драма начинается там, где в конфликте личности с устройством сторона «устройство» также персонифицируется, как и сторона «личность». Где олицетворяется не только сторона «общественные запросы», как в романе, но и сторона «общественные преграды». Пользуясь выражением Гегеля, мы могли бы сказать, что драма начинается там, где не только поэзия личности, но и прозаически упорядоченная жизнь воплощается, олицетворяется целиком в характере диалогизирующей или монологизирующей личности. И в этом смысле драма, как типологическое единство структуры мышления и переживания, всегда «конкретнее» романа. Но именно поэтому драма как тип художественной формы мышления (с точки зрения ее объективности) намного «субъективнее» романа, ибо исходит из состояния конфликтности сознания и самосознания диалогизирующих персонажей.

Роман как бы оставляет одну сторону конфликта не персонифицированной, точнее *не только* персонифицированной. Атмосфера жизни, внешние детали жизни, быта, явлений, вещей остаются для описания и вне кругозора действующих лиц. В драме конфликтные стороны должны диалогически осуществлять себя, зримо и слухово разыгрывать свою роль; а через нее и законы своего самодвижения. В романе в самодвижении героя, главного героя, сама структура жизни, с которой приходится сталкиваться этому герою может обнаруживать свое самодвижение и свою характерность, а также характерность своего самодвижения, гораздо разнообразнее: там, где это самодвижение персонифицированно — там в диалоге и монологе, в жестах личностей, воплощающих эти стороны жизни, а там, где в самой действительности они еще не проявляют себя так открыто и с такой типичностью (не только в повторяемости типов и ситуаций, но даже и характерностях самой жизни), там они воплощаются не персонифицированно, а описательно, повествовательно, как вещественные стороны реальных отношений. Можно спорить о том, теряет ли или выигрывает от этого *объективность* аспекта изображения. Несомненно одно, что для объективации таких сторон жизни романистами выдвигается целый ряд изобразительных средств, и, самое главное, эти стороны жизни всегда объективируются *действенным отношением* к ним героя и ответной реакцией этих сторон жизни на такое действие.

В драме познанию доступно только то, что обнажается в конфликте и ровно столько, сколько выявляется в этом столкновении. Поэтому драма, как правило, концентрирует свою познавательную силу не на обнажении структуры бытия человека и не на художественной оценке этих общественных отношений. А потому в драме судьба далеко не играет такой важной роли, как в романе.

В драме не судьба, как в романе, дистанциирует изображенное. Эту роль выполняет скорее контраст и антагонизм между правдами героев, правдами борющихся сторон в изображенной ситуации, преданность каждой из борющихся сторон своей правде и интересам и несовместимость их позиций.

Одним словом, все то, что дает возможность оценить и эстетически пережить контрастность, разность идей и идеалов, правд и интересов личностей, столкнувшихся в данной ситуации. Роману доступно познание и через столкновение и через сосуществование, т. е. и через диалог и через монолог (персонифицированная действительность), и через описание отношений, явлений, предметов, характеризующих эти участвующие в конфликте личности и всю структуру бытия. В повествовательных жанрах человек мыслит о мире одновременно лирически и эпически, повествовательно и диалогически. Ведь обычно до самого разрешения ситуации жизни главного героя читатель не только сочувствует ему, но чаще всего (или из-за несходства характера, поведения, рефлексий, мироощущения или жизненной ситуации) единится е ним. В то же время в эпике *дистанция* к герою так или иначе, раньше или позже, чувственно или интеллектуально, более или менее полно должна обнаружиться. В эпике *героической*, в идиллии и в «утопии» эта дистанция меньше, в *сатирической*, нравоописательной эпике — больше. В эпосе дистанция к герою и его условиям, к его окружению уравновешена, как и в малых формах эпопеи (сатире), однако, в эпосе она уравновешена положительно, а в сатире — отрицательно. В романтической эпике эта дистанция к положительным героям более реальна, а к отрицательным — менее реальна, чем в жизни; реализм в вопросе о дистанции и означает меру реальности.

Романтизм потому и культивирует драмы и драматические поэмы, что в драме истины героев не столько объективируются, сколько персонифицируются. Для драмы необязательно, чтобы столкнулись объективированные истины, важнее, чтобы столкнулись персонифицированные истины. Граница между романтической и реалистической драмой и обозначается степенью конкретности (объективизации) сталкивающихся истин, интересов, мотивов поведения.

Романы отчасти потому и невыгодны для драматизации, что в романе так называемая «проза жизни» персонифицируется *не полностью*, а потому персонажи, противостоящие стремлению главного героя или главных героев, не целиком воплощают в себе все то, что контрастно стремлению одного или нескольких главных героев (в отличие от соответствующих персонажей драмы). Вот почему отдельные эпизоды романов или новелл, рассказов гораздо более пригодны для драматизации. Дело в том, что в отдельно взятом эпизоде независимо от того, обнаруживает ли главный герой себя и окружающий мир непосредственным действием или посредством описания, конечной целью изображения остается *обнаружение жизни через действие*, а не через завершение этого действия судьбой, вытекающей из динамики структуры бытия. Драматизация любого эпизода романа, новеллы, повести или рассказа осуществляется путем выделения конфликтных сторон, пунктов сталкивания сил, выстраивания в один ряд столкновений и встреч персонажей данного произведения. Эта «завершенность» отличается от завер-

шенности действия судьбой, даже в том случае, если концом такой драмы и будет, скажем, судьба персонажей. Ведь внимание и при таком драматическом построении будет сконцентрировано на выявлении природы данного конфликта, на выяснении правд борющихся сторон, т. е. упор делается на диалектику борющихся полноценных в каком-то отношении правд (к примеру, в смысле соотношения их доказуемости, силы их защиты, сращенности с интересами личности и т. п.), а не на диалектику действия личности и ее судьбы, вытекающей из деятельности личности в данной структуре жизни.

В таких полуроманах-полудрамах, какими являются «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня» Чехова, особенно ярко можно пронаблюдать эффект соединения двух рядов поэтической мысли и форм искусства, двух начал — романического и драматического. Конфликт между персонажами существует во всех трех драмах Чехова, даже где-то в конце он как будто и приходит к своему разрешению, но катарсис все же вызывается не этим разрешением. Внимание читателя поглощено не взрывами в этом конфликтном ряду.

Как в подлинной драме, изображенная действительность здесь целиком персонифицирована, но персонажи драмы неохотнее всего борются друг с другом, а те правды, интересы, которые они защищают, представляют и высказывают, контрастируют не столько между собой, сколько со своими собственными (персонажей) возможностями. Интересы эти раздвигают или желают раздвинуть узкие рамки структуры жизни, устройство бытия, русский быт конца века. Правда чеховских пьес заключается не в том, что какие-то личности хотят сделать жизнь одной, а другие, наоборот, другой. Ряд поэтической мысли в драмах Чехова романичен и нравоописателен в одно и то же время, но герои его романических драм уже не жертвуют своей жизнью ради осуществления своей поэзии: они слишком слабы и усталы, чтобы могли ускорить завершение своего жизненного дела активной деятельностью. Войницкий лишь однажды в своей жизни попытался ускорить, но вышло слишком нелепо и глупо, и он сам поторопился замять следы, как оказалось, неуместной выходки. Чеховские «сестры» истощают свои нравственные, физические и интеллектуальные силы в повседневном быте, как раз ту энергию, которая была бы необходима если и не для совершения подвига, то хотя бы для решительного столкновения их с прозой жизни, которая подавляет их и сламывает, только не вдруг, как Раскольникова, Мышкина, Карамазовых, Нехлюдова, Анну Каренину, Онегина или Печорина, а медленно, постепенно, по мелочам. Сама эта переходность от героев романа к героям жанров, в которых авторский аттитюд не может оставаться в сфере своеобразного единения-отдаления, а должен выявить сарказм, сильные формы юмора, и потребовала от Чехова полной персонификации всех представленных сфер изображенной действительности.

И тем не менее все внутреннее и внешнее движение персонажей драм Чехова подчинено одной главной цели — обратить наше внимание на структуру этой прозы жизни, на характер прозаически упорядоченной жизни, которая, как молох, пожирает личности, неспособные противостоять ей, но тем не менее имеющие свою «поэзию» хотя бы для слабого столкновения с этим устройством. И тут-то и вступает в силу Чехов-нравописатель; оказывается, что сама-то эта «поэзия» недостаточно глубока и отчетлива в этих героях времени для более сильного и упорного, «романического» столкновения с жизнью, для выстраивания этого столкновения с ненавистной для них прозой жизни в целое приключение, в отважное испытание их возможностей и возможностей самой жизни.

«Герои» Чехова боятся определенности, боятся практического осуществления, доведения до конца своей идеи, да и сами идеи не доведены у них до своего логического конца. Уже герои чеховских новелл сплошь и рядом в смущении мнутся перед реальностью, перед фактами, вызванными своим же собственным столкновением с жизнью. В драмах Чехова еще более учащаются эти столкновения и одновременно отступление героев перед самой возможностью вступить в борьбу за свои влечения и стремления. Именно потому комические эффекты его драм как раз и распределены в узлах этих конфликтов. Тут уже сам *конфликт* — впрочем, растянутый на все произведение — выполняет функцию обнажения структуры общественных отношений, а разрешение сюжетной ситуации драмы, без особенно активного в этом участия героев, несет побочную романическую функцию завершения их судеб.

Романные драмы Чехова объективнее, чем йовествовательные романы Достоевского. Драматург может скрыться за эпическим внешним и внутренним самодвижением героев, их активности и судьбы, поскольку благодаря драматической форме здесь все персонифицировано. О романной объективации свидетельствует здесь разве лишь преобладание в содержании разговоров дел героев, бытовых деталей, однако, вполне передающих характерность не только самих героев, но и той структуры отношений, в которой они живут, действуют или, в конечном итоге, отказываются от настоящего дела.

Основная коллизия романа, в отличие от драмы, лежит не в плоскости конфликта личностей, а в плоскости конфликта личности и устройства. Поэтому в романе, как правило, центральный герой окружен второстепенными героями, персонифицирующими собой и своим движением эти общественные преграды, или же такими, которые выражают один из аспектов «поэзии» главного героя или же его столкновения с этими преградами, т. е. так же, как и главный герой, выражают с какой-то стороны новые запросы. Драматизм и выступает в романе тогда, когда эти стороны, выражающие объективные возможности или субъективные запросы, выступают с

не меньшей силой, чем у главного героя. А сценичность в самом романе выступает тогда, когда второстепенные герои как центр интереса романа участвуют в этом столкновении. Правда, в романе это столкновение всегда должно быть второстепенным, выражающим скорее условие, чем сам динамизм столкновения. Установка повествования на ассоциативность восприятия моделирует даже конфликтные личности романа, как правило, не драматически. Такой случай представлен в «Преступлении и наказании» в нескольких встречах Раскольникова с Лужиным, Порфирием Петровичем и Свидригайловым. В этом смысле полифонизм романов Достоевского, т. е. тяга к концентрации узлов поэтической идеи в эпизодах, где сталкиваются идеи и идеалы героев, прямо подготовил почву для появления романов-драм Чехова, где, наоборот, только в конфликтных узлах обнаруживается романность основного авторского аспекта.

Чехов был по-своему прав: время романических усилий и приключений, изображения активных героев кончилось. Романное завершение судьбы как средство проникновения в структуру русского быта исчерпало себя. Пришло время героев драм и эпопей, рассказов и новелл. Смерть романических героев и отпевал Чехов в своих драмах-романах, он же заметил появление новых героев, но центром своего художественного мышления сделал их не он, а Горький. Леонид Андреев также заметил процесс дегероизации *романических героев* и отразил эту метаморфозу превращения их в героев драм, повестей и новелл. Но тут произошла своеобразная потеря: истории «дегероизированных» героев не дают возможность проникнуть в структуру социального бытия, а потому и диалектика действия и судьбы героя разрушается. Изобразительные детали романов Андреева, например, действуют в сторону космического раздвижения исторически конкретного лица, образа, структуры людских отношений, после которого остается только один вывод: такова вечная судьба человека, его жизнь на земле . . . Горькому в 90-е гг. также не удалось создать нового романического героя. Ларра и Данко, герои рассказа «Старуха Изергиль», которых можно было бы воспринять за таковыми, скорее эпопейны и аллегоричны, чем романичны.

Итак преодоление романтизма только начинается борьбой направлений и методов; она переходит позднее в борьбу прозы с поэзией, эпических форм объективации с лирическими, а внутри эпических жанров–романа с нравоописанием, повестью; в романном жанре–эволюций от субективных форм нарации к объекивным, от равновесия нарации и изображения к доминанте изображения вплоть до "драматичности" романов и сценичности новелл, перехода романа в драму.

Опыт типологии польской драмы эпохи просвещения и романтизма

НИНА КИРАЙ

1. Расцвет национальной исторической трагедии в Польше приходится на эпоху романтизма, но первые попытки в этом жанре были предприняты просветителями. Романтическая национальная трагедия представляет поэтому специфический интерес как со стороны своего генезиса, так и со стороны ее поэтики, типологических особенностей. Тем более, что именно историческая трагедия повлияла в дальнейшем и на развитие польской романической прозы.

Отражение своеобразной исторической судьбы польского народа в неразрывной связи с политическими, историко-культурными проблемами и перспективами общечеловеческого развития всегда было главной и актуальной темой польской драматургии. Лучшие драматические произведения на эту тему имеют общеевропейское значение. Историческую основу этого явления, т. е. того, что именно драма и театр приняли на себя роль выражения художественного самосознания польского народа, следует искать в эпохе Просвешения. а последствия его в идеологии и художественной культуре Польши ощутимы вплоть до настоящего времени. В конце XVIII в. берет свое начало и неразрывная связь проблем национального развития с проблемой прогрессивного движения всего человечества в польском художественном мышленнии. Дело в том, что после потери Польшей государственной независимости передовая польская общественность на протяжении более чем столетия постоянно вынуждена связывать борьбу за общественный прогресс с делом национального освобождения. В этом же следует искать причину того, что драматические или кризисные моменты наионального общественного развития так глубоко влияли на формирование судьбы поколений и определили более обостренное осознание индивидуумом зависимости своей личной судьбы от судьбы народа. Художественное осознание драматизма национальной истории и судьбы государства и народа явилось, несомненно, одним из главных источников развития форм драматического искусства, а внутри него стимулом к развитию жанра исторической национальной драмы.

Политический характер нарождающейся польской драмы на темы на-

циональной истории был предопределен тем, что театр и драматургия, являясь наиболее действенным средством просветительской пропаганды, переложили на художественный язык события Великого Сейма, трагическим эпилогом которого было восстание Костюшко. Подъем национального самосознания приходится, таким образом, на последние годы существования независимого польского государства. Именно в этот острый политический момент театр получает ту роль, которая в других странах выпала поэзии или прозаическим жанрам, а драматургия вбирает в себя элементы философии, этики, социологии и публицистики, обогащая их психологическими и актуальными моментами как на уровне формы, так и на уровне содержания. И это постоянное переплетение проблемы национальной независимости и социально-общественного развития оказывает определяющее влияние на драмаические и сценические формы польской культуры.

Проблема своеобразия национально-исторического развития с конца XVIII в. становится главной проблемой польской художественной мысли как в драме, так и в сценическом искусстве и наряду с актуальной проблемой общечеловеческого прогресса получает обостренно публицистическое и романтически-патетическое художественное воплощение. Естественно, что в идейной и художественной структуредраматических произведений, так и в режиссерских интерпретациях преобладает то философский, то этический, то социальный аспект этой двойственности, то тенденция к их синтетическому обобщению, что обусловлено, в первую очередь, особенностями переживаемого исторического момента, а также преобладанием тех или иных — не только одних драматических или сценических — художественных форм в национальном и общеевропейском искусстве.

В системе образов драматических произведений, и в первую очередь, исторической трагедии, эта двойственность проявляется таким образом, что ответственность пассивной или действующей личности в драме художественно решается не только в постановке проблемы общечеловеческой идеи прогресса, но и проблемы национальной судьбы. Драматические положения и повороты в судьбе, вытекающие из альтернативы пассивности или активности, «слова» или «действия», получают на уровне сценических ситуаций не только социальную, но и национальную мотивировку, и это порождает в польской драматургии особую художественную форму и специфику преемственности ее в последующем развитии художественной мысли. Ситуация, выражающая активную или пассивную позицию героя польской исторической драмы, содержит, таким образом, не только обобщение главной тенденции общественного прогресса, но вместе с тем ставит проблему национального развития. В период же после приобретения Польшей государственной независимости постоянно подчеркивает последствия этого процесса.

По всей вероятности, в этом следует искать причину постоянного «возрождения» романтической драмы в польском драматическом искусстве, а

также причину того особого уважения к традиции, которое наблюдается в творчестве даже самых выдающихся мастеров и разрушителей традиций. «Кордиан» Словацкого является полемическим продолжением поэтической драмы Мицкевича «Дзяды». Выспяньский, находившийся в постоянном споре со своими романтическими предшественниками, в своих драмах «Ноябрьская ночь», «Свадьба», «Освобождение» использует художественные достижения романтической драмы. (Правда, актуальность полемики Выспяньского была вызвана в значительной мере и тем, что драмы романтиков переживали свое сценическое рождение как раз в период деятельности «Молодой Польши» — «Кордиан» Словацкого был поставлен в 1899 г., 65 лет спустя после создания драмы). Пьеса Эрнеста Брылля «Ноябрьское дело», вышедшая в 1968 г., решает проблемы современной жизни в рамках драматической формы романтиков и Выспяньского. В типологию польской национальной драмы входит такой важный момент, который можно определить как структурную основу драмы, заключающуюся в синтезе на новом уровне художественных результатов предшествующих поколений, В типологии польской романтической и неоромантической драмы нельзя не считаться с такой преемственностью. Она входит составным элементом в структуру национальной драмы романтического типа. Этот тип польской драмы можно сравнить с таким кодом, элементы, главные мотивы которого нам хорошо знакомы, но расшифровка его возможна лишь в том случае, если принципы, согласно которым эти знакомые элементы и мотивы организованы, известны. Но, в свою очередь, и принцип конструкции не может быть понят без знания этих главных элементов и распознания роли, которая им отведена художником в общей системе драмы. А их роль и функция зависит и от публицистической направленности драмы. Эта публицистическая направленность питается не только актуальной тенденциозностью и в первую очередь не ею, но историческими традициями, вернее их интерпретацией. В этой типологии драмы «историчность» не означает обращения к прошлому, но является формой обратной ретроспекции, служит выявлению повторяющихся, но в публицистическом плане получающих новое значение, элементов. Прошлое призвано здесь разрешить не сходящие с повестки дня проблемы. Правда, в каждую отдельную эпоху наблюдаются отклонения от этого главного типа в сторону философской эссеистической драмы («Иридион» Красиньского), историко-политической драмы («Кордиан» Словацкого), философской мистерии («Дзяды» Мицкевича).

2. Создавая программу национального театра, польские просветители использовали модель классицистической французской драмы. Главная роль в этой модели отводилась трагедии как жанру, наиболее способному пробудить в зрителе высокие гражданские чувства. И в начальный, «героический», период польского Просвещения высказывания теоретиков национального

театра были сосредоточены, в основном, вокруг проблемы трагедии и ее пользы в гражданском воспитании общества. Об этом писали первые реформаторы школьного театра, Станислав Конарский и Йозеф Анджей Залуский, сторонник доктрины французского классицизма César Pirrhis de Varille,[1] в такой ортодоксальной форме проникала она в литературное сознание общества еще до создания профессионального театра на национальном языке: Albowiem substancja tragedii na tym się zasadza *primo*. żeby materia pryncypalna poważna była i persony dystyngowane. *secundo*. żeby akcja cała była dystyngowana na wyperswadowanie cnoty, czyli politycznej, czyli moralnej, albo też na obmierzenie jakiego występku», — читаем мы в рассуждении о театре, включенном в повесть Томаша Александровича «Kleomira albo Igrzyska fortuny na cudownych szczęścia i nieszczęścia granicach fundowane.»[2]

Однако *практический*, по преимуществу, характер просветительских реформ в Польше закономерно выдвинул комплекс проблем «naprawy obyczajów», который наиболее полное и эффективное художественное воплощение находит в жанре бытовой комедии. Жанр этот остается доминирующим на протяжении всей эпохи Просвещения, переживая эволюцию от схематической дидактической комедии в сторону слезливой комедии и мещанской драмы. Интерес к трагическим жанрам наблюдается в период Барской конфедерации, но он не вносит ничего нового в литературную разработку жанра трагедии, используя для целей патриотической пропаганды школьную драму (достаточно вспомнить об успехе трагедии «Pierekińczyk», дошедшей до нас в большом количестве рукописных вариантов). Лишь в период Великого Сейма, в момент наивысшего социального и политического самосознания польского общества, в репертуар варшавского театра была включена трагедия (показателен успех трагедии «Меропа» в постановке труппы Богуславского).

Небогатую отечественную традицию жанра трагедии на тему национальной истории продолжил в этот период в своем творчестве Немцевич, активный драматург эпохи Просвещения. Его предшественниками были Вацлав Жевуский и Йозеф Выбицкий. Автор двух исторических трагедий, сюжеты которых были заимствованы из национальной истории — «Żółkiewski» (1758) и «Władysław pod Warną» (1760) — Жевуский изложил принципы классицистической поэтики в поэтическом трактате «O nauce wierszopiskiej» (1762), где одновременно отдал дань и драматургическому мастерству

[1] Позицию Конарского польский исследователь Ст. Петрашко определяет следующим образом: [Konarski bronił tragedii] «nie z jakichś czysto estetycznych pobudek, nie z wiary w słuszność klasycystycznej hierarchii gatunków, lecz dlatego że w klasycystycznej tragedii widział najodpowiedzialniejszą formę dramatu politycznego, a tego chciał dla teatru polskiego.» (St. Pietraszko, Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966: 267.)

[2] Цит. по: Teatr Narodowy 1765—1794. Warszawa 1967, 87.

Шекспира,[3] Но это не было сознательное признание достоинств шекспировской драмы, скорее всего Жевуский выразил здесь свои личные театральные впечатления из поездки в Англию и включил рассуждения Вольтера об английском театре, которыми началось открытие Шекспира в XVIII в. Повидимому, и само обращение к темам национальной истории было отчасти навеяно теоретическими проектами Вольтера, связанными с обновлением тематики классицистической трагедии. Поскольку трудно, писал Вольтер, открывать новые психологические ситуации, необходимо обратиться к необработанным еще художественно цивилизациям и историческим периодам.[4] Все это могло бы способствовать обогащению зрелищной стороны трагедии, что, в свою очередь, помогло бы сильнее влиять на «душу» зрителей. Но на драматургическую практику Жевуского это повлияло, вероятно, лишь отчасти.

Французская литературная классицистическая трагедия уходит своими корнями в национальную сценическую средневековую традицию, как восходит к ней и драматургия Шекспира. В этом заключается, как отметил Норвид в очерке «Widowiska w ogóle uważane», источник гармонического слияния литературного и сценического начал в шекспировской драме и в трагедиях Корнеля (в меньшей мере Расина).[5] В Польше классицистическая трагедия с литературной стороны тематически примыкала к национальной эпико-героической поэме эпохи барокко, а в сценическом отношении опиралась на схоластическую школьную драму, отказавшись от традиций национальной мистерии. Это национальное своеобразие отражается в том, что теоретики театра польского Просвещения в разделах о трагедии ссылаются на «ироикомические» поэмы и селянки поэтов XVII в.[6]

[3] W. Rzewuski, Tragedie i komedie. Warszawa 1962, 251.

«Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacjusza,
Jednak na cały świat chwała ich słynie,
W pięknych dam oczach łzy rzewnie porusza.
Myśl w nich jest przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce, i dusza.
Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy:
Dobra jest, kiedy łzy wyciska z oczy.»

[4] Ph. van Tieghem, Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France. Presses Universitaires de France, 1946, 138.

[5] K. C. Norwid, Widowiska w ogóle uważane: Dzieła wszystkie. Proza. Warszawa 1971, 6: 393.

[6] «U nas, Polaków, iż język nasz rodowity w zaniedbaniu przez wszystkie czasy zostawał, o żadnej też tragedii ojczystym językiem napisanej u starych nawet Polaków słyszeć nie było, te zaś wszystkie, co po teatrach polskich wyprawiane bywały, obcym, a najwięcej łacińskim wyprawiano językiem. Jedna w Kochanowskim widzieć się daje pod tytułem *Odprawa posłów greckich*, wyprawiona w Ujazdowie, o której sam jej autor wyznaje, iż nie jest podług reguł tragicznych udziałana z przyczyny, iż nie miał czasu do poprawienia onej.

Drugą pisał Twardowski pod imieniem *Dafnis w bobkowe drzewo zamieniona*, ale to też dzieło i natury i przymiotów prawdziwej tragedii nie ma. Trzecią czytam tragedią Jurkowskiego, którego gdyby nie tytuł dodany tragedii od samegoż autora, między

Йозеф Выбицкий, как показали исследования Р. Калеты, обратился к написанию трагедии «Zygmunt August» в период, когда шла борьба вокруг проекта экономических реформ, представленного канцлером Замойским, и росла оппозиция консервативной средней шляхты. Одной из форм борьбы оппозиции было пробуждение в обществе патриотизма, понимаемого как возрождение обычаев старины, возвращение к национальному костюму. Против этих настроений выступал и Выбицкий, сам принимавший активное участие в подготовке просветительских реформ.[7] Исторический сюжет был обработан им согласно предписаниям классицистической поэтики: «Tu jest do tragedii mojej wzięta z dziejów, której treść na czele jej kładę . . . tragedia nie jest historia, ale dowcip poety, nie w tych co dziejopisa nauka zamyka się klubach.»[8]

Обогатить национальным содержанием классицистические формы польского театра призывал польских драматургов наиболее всесторонний теоретик польского просветительского театра Адам Чарторыский, видя главное средство этого в обращении к темам из национальной истории: «I owszem, jest to moje zdanie, że przypadki wzięte z historii narodowej, wielcy ludzie krajowi wprowadzeni na scenę, domowe przykłady poruszą przywiążą, skutkować bardziej będą na umyśle spektatora, jak obce.»[9] В 1786 году эту же мысль высказал в своей классицистической поэтике Филипп Нереуш Голаньский «drama ciekawość sprawia . . . przez stosowność do kraju.»[10] Сохранить национальный характер в комедии было значительно легче, поскольку здесь «народность» частично покрывается «современностью», которую разрабатывает комедия, актуальностью, связанною непосредственно с обычаями данного народа.

Историко-национальная тематика, таким образом, была введена в польскую трагедию еще в эпоху классицизма. Романтики же «одухотворили» ее подлинно национальным соержанием и заострили ее политическую направленность. В отличие от западноевропейских романтиков польские драматурги эпохи романтизма совершили этот переход без покровительства Шекспира,

---

tragediami liczyć by nie można było, ani wierszem albowiem, ani rozłożeniem rzeczy ani powagą materii dzieło to na tragedii imię bynajmniej nie zasługuje.» — Historia nauk wyzwolonych przez Imć P. Juvenel de Carlencas francuskim językiem pisana, na polski przełożona ad usum Korpusu Kadetów J. KMci. Warszawa 1766, 183—185.

[7] J. Wybicki, Utwory dramatyczne. Warszawa 1963, 21—22. По мнению Р. Калеты, первая редакция трагедии была готова уже в 1779 и была в конце того же года сдана в типографию, но по неизвестным нам причинам Выбицкий напечатал трагедию лишь в 1783 г. Король Станислав Август в ответ на посвящение Выбицкого в своем письме выражал надежду, что пример автора трагедии «stanie się bodźcem i dla innych geniuszów, aby w własnego narodu historii wynajdowali themata do nauczania patryotyzmu i cnotliwości powszechnej». — — там же, 23.

[8] J. Wybicki, Zygmunt August, Tragedia oryginalna w pięciu aktach. Warszawa 1783, XVI.

[9] A. K. Czartoryski, Przedmowa do Panny na wydaniu. Warszawa 1774, 62.

[10] F. N. Golański, O wymowie i poezji. Wilno 1788, 32.

вот почему в своей практике они ближе оказались к классицистическим нормам.

Приведенный выше факт признания Шекспира в поэтике Вацлава Жевуского, статья Театральского в защиту Шекспира, напечатанная в журнале «Монитор» в одно время со статьями Красицкого, утверждавшими классицистическую доктрину польского театра, — все это является скорее свидетельством противоречивости и непоследовательности в становлении теории польского театра, а отнюдь не примером сознательного выбора, хотя попытки обращения к Шекспиру обнаружились уже в драматургической практике Йозефа Анджея Залуского.[11] «Гамлет» с успехом шел на варшавской сцене в исполнении немецкой труппы уже в 1781 г. (в адаптации немецкого драматурга Шредера, соблюдавшего нормы классицистической поэтики),[12] а в 1797 г. в предисловии к польскому переводу «Гамлета» Богуславский, интерпретируя мотивы, побудившие его выбрать именно эту адаптацию для постановки трагедии Шекспира во львовском театре, ссылается на несоответствие идейного решения шекспировской драмы требованиям просветительской дидактики и необходимость соблюдения в театре трех классицистических единств.[13]

Открытие классицистами Шекспира не оплодотворило трагический жанр в Польше, в отличие, например, от Германии, где под влиянием шекспировской драматургии развилась мещанская драма. Принципы драматургии Шекспира входят в театральное видение Словацкого в последний период его творчества и в значительной мере формируют драматургическую концепцию Норвида. Вот почему о рождении национальной исторической трагедии в Польше можно говорить лишь применительно к эпохе романтизма. «Дзяды» Мицкевича в этом смысле национальная трагедия с восстановленной традицией народной истории, с сознательным или бессознательным учетом неудачного в целом опыта псевдоклассицистической трагедии первых десятилетий XIX в. периода Варшавского княжества.[14]

В то время как сближение жанра комедии и трагедии во французском театре привело к созданию мещанской драмы, в Польше сближение классицистической трагедии с комедией в процессе «демократизации» трагиче-

[11] G. Sinko, Próby dramatyczne Józefa Andrzeja Załuskiego: Pamiętnik Literacki, 1950, 808, 812.

[12] «Aktorowie niemieccy, jak zapowiadaliśmy w pierwszym numerze reprezentowali w sobotę w dniu 4 i w niedzielę 5 Augusta tragedię Szakespeare'a *Hamlet*.» (Annonces et Avis Divers, 1781 nr 2; цит. по: Teatr Narodowy 1765—1794, 217.)

[13] «Oprócz jedności czasu, która zaczynając się o północy jednego dnia kończy dopiero przed wieczorem drugiego i około trzydziestu godzin zabiera, jedność miejsca i osnowy dokładnie są zachowane.» (Цит. по: Teatr Narodowy 1765—1794, 327.)

[14] О театральной традиции XVIII в., использованной Мицкевичем при создании 11-й части «Дзядов» и пристальном интересе членов Общества Филоматов к теории и истории европейской драмы см. подробнее: M Wítkowski, Na drodze ku "Dziadom": Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, 371—388.

ского героя («znajdzie się i między pospolitymi ludźmi bohatyr», — писал Голаньский), а тем самым отказ от главного принципа классицистической доктрины — трагического жанра, — привело к созданию в 30—40-е гг. XIX в. национальной исторической драмы эпохи романтизма. Принцип «народности», выдвигаемый польскими просветителями, содержал не только требование разработки национальной исторической темы и ее связи с современностью, но, как мы уже сказали, предлагал ввести нового, «демократического» героя (под которым подразумевался «шляхетский народ»). И именно в этом последнем трагедия утрачивала свой придворный характер и сближалась с комедией, но с той дидактической просветительской комедией периода Четырехлетнего Сейма — политической преимущественно — которая создавала образ положительного шляхетского героя (как, например, в комедии «Powrót posła» Немцевича).

3. Связь комедии и трагедии с просветительской публицистикой является источником еще одной важной типологической черты польской драмы, а именно ее влияния на формирование повествовательной прозы. Типы, ситуации нравоучительных статей «Монитора» оформлялись художественно первоначально в драме. Еще до того как появились первые прозаические повести, драматическая литература создала почти классические по своей отточенности *ситуации*, которые при соответствующем их дополнении и обогащении деталями, мотивирующими поступки героев, могли перерастать в сюжеты повествовательных форм, в том числе и романа.[15] Правда, повествовательная дидактическая повесть так и не развилась в Польше до романа в собственном смысле, поэтому обоснованным представляется название «новый жанр», предложенное польской исследовательницей З. Шинко, для этой повествовательной формы. Причиной того, что «новый жанр» так и не развился в роман в современном понимании, было ,однако, не «отсутствие героя» или «слишком сильное подчинение его дидактическим или публицистическим» целям писателей-просветителей. Дело в том, что не сложился основной эстетический принцип романического повествования: изображение перехода действий героя в его судьбу. Осуществлению этого перехода помешал просветительский дидактизм. В то время как во французском романе с дворянским героем эпическое повествование перерастало дидактические, сатирические и публицистические цели автора, в Польше для такой качественной трансформации «рыцарского романа» не было условий. На этот момент обратила внимание уже Я. Павловичова в рецензии на книгу З. Шинко об английском и польском романе эпохи Просвещения, правда, сформулировав

[15] Ср.: *Е. Е. Соллертинский*, Теория и практика русского романа конца XVIII века. Метод и мастерство, I. Русская литература. Вологда 1970, 47—66.

это свое наблюдение лишь в форме риторического вопроса.[16] Необсодимо при ответе на этот вопрос, как нам представляется, связать проблему недоразвития романического жанра с теми идеологическими условиями, которые больше стимулировали развитие *драмы*, но опять-таки не романической драмы (с «конструкцией судьбы» героя), а политической философско-дидактической, сатирической драмы. Вплоть до последних лет существования независимого польского государства у представителей передовой шляхты, которые шли новым, иным, чем подавляющее большинство дворянства, путем не сложился тот общественный опыт активной деятельности, которые вызвал бы коллективное переживание, вследствие поражения такой активности из-за невозможности изменить отсталые общественные отношения внутри страны и преодолеть неблагоприятные для национального прогресса международные отношения. Поскольку трагедия польского государства воспринималась передовыми людыми прежде всего как результат неуспеха социальных преобразований, с помощью которых можно было бы, по их мнению, избежать разделов, категория времени в смысле проявления личностью и целым поколением своей активности стала надолго центральной проблемой в комплексной проблеме взаимовлияния личности, поколения и общих социальных и национальных условий. Такой общественный опыт принесет впервые Четырехлетний Сейм и последовавшие за ним события, которые в перспективе утраченных возможностей будут осмыслены впоследствии романтиками в жанре *романической драмы*. Понятно, что этот «новый жанр», вобрав в себя черты дидактической повести, нравоописательной сатиры, так и не сумел в польских условиях второй половины XVIII в. перейти в собственно роман. Роман был скорее создан, а не «нобилитирован» романтиками несколько десятилетий спустя после рубежной границы Просвещения. Ведь обостренное внимание к судьбе личности было характерно именно для романтиков, чем и объясняется их тяготение к жанру романической драмы, а позднее к жанру повествовательного романа у поэтов и прозаиков.

4. Типичным воплощением *польской концепции драмы* (термин К. Бакивиса) можно считать драму Словацкого. Это монументальное, эпико-драматическое произведение в стихах, насыщенное национально-освободительными идеями, разрабатывающее тему национальной истории. Основным жанром Словацкого остается национальная трагедия, хотя несомненно в последний период своего творчества он приходит к созданию драмы на современную тему («Фантазы») и драмы-судьбы, «романической драмы», как сам писатель определяет жанр драмы «Серебряный сон Саломеи». Это свидетельствует о том, что в жанровом мышлении Словацкого совершается переход от дидактических

[16] J. Pawłowiczowa, Rec. z książki: Z. Sinko, Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830: Pamiętnik Literacki, 1962, 2 : 593.

нравоописательных жанров в сторону романической концепции жизни. Подобным же образом совершается эволюция Мицкевича — от драматической поэмы «Дзяды» к роману в стихах «Пан Тадеуш». Правда, воплощение исторического материала у Словацкого еще полностью подчинено принципу романтической актуализации истории. Но уже Норвида история впервые является как объективный ряд во времени и пространстве, причем Норвид не забывает и о прерывности истории, и именно с этим связывает возможность изобразить картину движения всеобщей истории на основании исторического развития одного какого-либо народа. Поэтому и «национальное» понимает Норвид иначе, чем польские романтики, не в замкнутом национальном, а в общечеловеческом: «Narodowy autor jest ten, w którego utworach naród jego zajmuje ten udział i tę część, jaką tenże narod zajmuje w dziejów- ludzkości rozwoju.[17] Общечеловеческое, у Норвида, таким образом, присуще всем народам в их историческом движении от одной фазы к другой. Фазисы этого развития и жанровое содержание оказываются у Норвида тождественными. При сопоставлении со Словацким важной является особая интерпретация национальной исторической трагедии, которую дает Норвид. Полемизируя в этом вопросе с романтиками, Норвид писал: «tragedia narodowa daje wiedzieć o wyzuciu się z pewnych wyżyn tragicznych, właśnie że prawdziwą tragedię stanowiących. Dramat narodowym być może — tragedia arcyrzadko lub nigdy. Calderon, Shakespeare wiedzieli o tym, nie koniecznie z dziejów własnych czerpiąc materiał.»[18] Норвид, следовательно, понимает, что уже Кальдерон и Шекспир осознавали, что история отдельных народов может быть отклонением от общей тенденции развития истории человечества и то, что исторически является трагическим в аспекте одного народа, может не быть таковым в аспекте всего человечества. Именно поэтому Норвид уточняет свой взгляд, когда конкретизирует соотношение форм национального и общечеловеческого: «Nieprzeto zapatrywanie się na ten lub ów tragiczny przedmiot może być natury narodowej i poniekąd prawie zawsze bywa. Raz z przyczyny, iż strona anegdotyczna charakterów rozlicznie być może uważana i odgadywana przez zapatrywajacego się, drugi raz, iż punkt zapatrywania się odkrywa rozliczne względy rozmaite.»[19] С этой же критикой романтической концепции движения истории и связано отрицание Норвидом трагического в современной ему действительности.

Эстетическое осмысление поэтики польского романтизма на европейском уровне осуществляется в творческой практике и теории Норвида как осознание художественных достижений Мицкевича и «самого романтичного романтика» Словацкого, а потому и является одновременно процессом преодоления романтических принципов художественного мышления.

[17] Norwid, Pisma wszystkie, Warszawa 1971, 9: 128.
[18] Norwid, Pisma wszystkie, 5: 9.
[19] там же.

Драматургия и теория Норвида выполняет ту роль, которая в других национальных литературах — английской, французской, русской — выпала романической прозе. Видимо потому и не становится впоследствии таким значительным в общеевропейском масштабе роман польского позитивизма, что в цепи преемственности между ним и романтической драмой Мицкевича и Словацкого выпало связующее звено — драматическое и теоретико-эстетическое наследие Норвида. Роман Сенкевича, Крашевского ближе стоит к романтизму, чем драматурия Норвида.

Итак, то обстоятельство, что национальная трагедия была ведущим жанром польского романтизма, а потому эстетические споры и теоретические построения романтиков были сосредоточены в основном вокруг нее, привело к трем важным в жанровом развитии польской литературы последствиям: 1. в творчестве самих романтиков жанр национальной трагедии граничит с жанром романической поэмы, они постоянно переходят друг в друга, перекрещиваются; 2. национальная романтическая трагедия служит импульсом в формировании польской исторической, в первую очередь, романтической прозы, что на долгое время определяет характер развития польской повествовательной эпики. Обращение к опытам Норвида в наиболее значительных произведениях польской литературы XX в., и особенно драматургии, представляется вернейшим путем к преодолению национальной романтической традиции, довлеющей над художественным мышлением до настоящего времени. Для творчества Норвида характерно уже и то, что присуще реализму XIX в. и то, что явится впоследствии главным признаком искусства авангарда с его стремлением к историзму в соединении национальных и общечеловеческих интересов, с новаторским отношением не только к содержанию, но и к форме, восприятием их в неразрывном единстве. 3. в противовес жанру национальной романтической трагедии Норвид, первый критик романтизма, создает историческую трагедию (черпая из поэтики Шекспира) и полу-реалистическую драму из современной жизни («высокую комедию» и «белую трагедию», по терминологии Норвида).

Die slawischen Mundarten in Ungarn und die ungarländischen Druckwerke in slawischen Sprachen

P. KIRÁLY

1. Die Slawen, die im heutigen Ungarn leben, haben sich hier in verschiedenen Jahrhunderten niedergelassen: die Slowaken, Ukrainer und Polen nach der Vertreibung der Türken (1686), die Serben und die Kroaten während der Besetzung ihres Landes durch die Türken (beginnend mit dem 15—16. Jh.), die Slowenen können wir aber — aller Wahrscheinlichkeit nach — als alteingesessen bezeichnen. Die Slawen finden wir in vielen Teilen Ungarns in Diasporen angesiedelt. In sprachwissenschaftlichen Hinsicht ist es beachtenswert, daß die ungarländischen Slawen aus verschiedenen slawischen Dialektgebieten stammen und das wir infolgedessen auch heute verschiedene slawische Dialektgruppen in Ungarn finden. Diese sind: das West-, Süd- und Ostslowakische; das Lemko-Ukrainische; das Goralische (Polnische); das Štokavische, Kajkavische, Čakavische (das Serbokroatische); das Slowenische vom Typ Prekmurje.

Während der Untersuchung der ungarländischen slawischen Mundarten stellte ich mir auch die Frage, *was für eine Literatur in slawischer Sprache die in Ungarn lebenden Slawen erhalten haben* und wie sich die Sprache dieser Werke zu den lokalen Mundarten verhielt. Und in diesem Zusammenhang habe ich auch Antwort auf die Frage gesucht, ob die lokale Bevölkerung die Buchsprache verstehen konnte und ob die Sprache der slawischsprachigen Bücher auf die Sprache der ungarländischen Slawen in irgendwelcher Form von Einfluß gewesen ist.

2. Die *Serben*, die in Ungarn Zuflucht gefunden haben, waren an der Entfaltung der im heutigen Sinne genommenen serbischen Literatur maßgeblich beteiligt. Dafür gibt die allgemeine Lage der ungarländischen Serben die Erklärung. Das erste und entscheidende Moment, das diese Entwicklung vorantrieb, war, daß die Serben eine angemessene *Schulbildung* erhielten. Ein Teil der Serben genoß nämlich eine abendländische Bildung, sie studierten in Ofen (Buda), Wien und Deutschland, andere hingegen besuchten Rußland, in erster Linie Kiew.[1] Hier muß noch bemerkt werden, daß die

[1] H. PEUKERT, Die Slawen der Donaumonarchie und die Universität Jena 1700—1848. Berlin 1958, 202 ff.

serbische Jugend Südungarns auch im reformierten Kollegium von Debrecen studierte. Von hoher Bedeutung war ferner die 1838 in Pest gegründete griechisch-orientalische serbische Erziehungsanstalt, das Tökölyanum. Dieses wurde vom Arader Gutsbesitzer Sawa Tököly-Popovics (Sava Tekelija) begründet, der 1785 in Pest das juristische Diplom erhielt. Die Anstalt bestand bis 1907/8, und während dieser Zeit wurden etwa 700 Universitätshörer darin erzogen. Es darf aber nicht vergessen werden, daß auch die serbische Bevölkerung der Dörfer die Möglichkeit hatte, sich Grundkenntnisse anzueignen; wir wissen von serbischen Volksschulen vom ausgehenden 18. Jh. an.[2] Dies wird auch in einer Landeskonskription vom Jahre 1773 bestätigt, die aus den als »Illyrica« bezeichneten Gemeinden einige »ludimagister« registriert.[3] Unlängst ist eine Steintafel gefunden worden, deren Inschrift berichtet, daß 1722 in Fünfkirchen (Pécs) eine »schola trivialis nationis illiricae« ihre Tätigkeit begonnen hat. Diese Schule wurde von den aus Bosnien hierher geflüchteten Franziskanern geleitet.[4] Das serbische Schulnetz wurde allmählich ausgebaut; 1791 entstand ein serbischer Gymnasium in Karlowitz (Sremski Karlovci, ung. Karlóca), 1812 hatte man eine Lehrerbildungsanstalt in Szentendre (Sent-Andreja) organisiert, 1816 wurde sie nach Sombor (Zombor) verlegt, 1816 eröffnete ein serbisches Gymnasium in Neusatz (Novi Sad, Újvidék) seine Pforten.[5] Auf Initiative des Erzbischofes Nenadović wurde 1727 in Karlowitz eine »grammatische Schule« unter der Leitung des Russen Maxim Suvarov errichtet.[6] Dies alles hatte einen günstigen Einfluß auf die kulturelle Entwicklung der Serben in Ungarn.

Von den ungarländischen serbischen Siedlungen erstarkten in *wirtschaftlicher* Hinsicht diejenigen an der Donau am besten, die hiesigen Serben wurden schnell zivilisiert und wurden zu reichen Kaufleuten und Handwerkern. Die Kaufleute, Handwerker, später auch Angehörige der Intelligenz (Rechtsanwälte, Beamte, Geistliche) von Ofen, Szentendre usw. förderten die Entfaltung der serbischen Literatur in bedeutendem Maße.[7]

Was die Literatur betrifft, muß hier erwähnt werden, daß die mittelalterliche *serbische Literatur* eine geistliche Literatur war, ihre Sprache war das Kirchenslawische serbischer Redaktion. Später hatte die sich entfaltende serbische Literatur eine Anfangsperiode (die »slaweno-serbische« Literatur), in der die Schriftsteller das Kirchenslawische serbischer Redaktion mit russischen Elementen mischten. Diese aus drei Elementen bestehende Sprache

[2] Ebda 206—208.

[3] Vgl. Lexicon . . . Hungariae locorum populosorum. Anno 1773. Budapestini 1920.

[4] D. Urosevics, A magyarországi délszlávok kulturális egyesületei [Die kulturvereine der ungarländischen Südslawen]. Budapest 1969, 46—47.

[5] Peukert, a. a. O. 207.

[6] Vgl. Juga V., A magyar szent korona országaiban élő szerbek [Die Serben in den Ländern der ungarischen heiligen Krone]. Budapest 1912, 25.

[7] Csuka Z., Magyarok és szerbek [Ungarn und Serben]: Magyarország és Keleteurópa. Budapest 1947, 133.

wurde besonders in der Kirchenprovinz des Metropoliten von Karlowitz gebraucht. Doch lebte in 18. Jh. noch eine Variante der serbischen Schriftlichkeit, und zwar die ikavische Schriftsprache der bosnischen Franziskaner, besonders im bunjewatzisch-schokatzischen Gebiet, so in Slawonien, aber auch in Ungarn (Kalocsa, Buda). Beinahe gleichzeitig mit dem Beginn der nationalen Wiedergeburt und der ungarischen Spracherneuerung begannen aber auch die Serben sich von der altertümlichen Kirchensprache zu entfernen und die lebende Volkssprache in die Literatur einzuführen. In dieser nationalen Wiedererwachung spielten auch die Serben von Ungarn eine bedeutende Rolle.

Ein weiteres wichtiges Ereignis für das serbische Kulturleben bedeutete die Entstehung einer *Druckerei mit zyrillischer Druckschrift*. Sie begann ihre Tätigkeit zuerst in Wien (Kurzboeck—Novakovićsche Druckerei), später wurde sie von der Universitätsdruckerei in Ofen übernommen, von hier wurde sie i. J. 1850 nach Karlowitz verlegt.[8] Nach dem Titelverzeichnis von Baloghy sind zwischen 1803 und 1877 in der Ofner Druckerei 283 Werke in serbischen Sprache erschienen.[9] Auf Grund des Verzeichnisses der übrigen slawischsprachigen Publikationen müssen wir es aber für möglich halten, daß die Zahl der serbischen Drucke höher sein dürfte. Charakteristisch für die Tätigkeit der Ofner Druckerei ist, daß sie wenige kirchliche Bücher herausgab, aber um so mehr historiographische, belletristische, wissenschaftliche, pädagogische und praktisch ausgerichtete Werke druckte. Ein Teil davon waren Werke serbischer Autoren, ein anderer Teil Übersetzungen (aus »dalmatischer Sprache«, aus dem Griechischen, Französischen, Englischen, Deutschen, Ungarischen, Russischen). Unter den serbischen Autoren finden wir bedeutende Namen wie Dositej Obradović, Vujić, Vidaković, Popović. Es ist beachtenswert, daß auch die serbische Matica die Herstellung ihrer Publikationen gern dieser Druckerei anvertraute (z. B. die Serbischen Jahrbücher »Letopis Matice srpske«). Sehr volkstümlich waren die von G. Petrović ins Leben gerufenen serbischen Kalender.[10]

[8] A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda története 1577—1927 [Geschichte der Königlichen Ungarischen Universitätsdruckerei 1577—1927]. Red. Czakó E. Budapest 1927, 134.

[9] Baloghy I., A Magyar Királyi Egyetemi Nyomda termékeinek címjegyzéke 1777—1877 [Titelverzeichnis der Produkte der Ungarischen Königlichen Universitätsdruckerei 1777—1877]. Budapesten 1882, 213—246.

[10] Das erste Werk erschien i. J. 1803: Aždaja sedmoglava siréč . . . (übersetzt aus dem »Dalmatinischen«), 267 S.; die weiteren: Nravoučitelna knižicja za dečicu. Aus dem Deutschen übersetzt von I. Raits. 1805, 190 S.; G. Kovačević, Stichi o povedenii i naměrenii Serbskago velikago knjaza Lazarja protiv Turskago opolčenija. 1805, 112 S.; 1810², 112 S.; I. Vujić, Cipele, ljubovnaja zavist', edna vesela igra. 1805, 55 S.; ders., Putešestvie po Serbii. 1828; D. Obradović, Sověti zdravago razuma. 1806, 155 S.; ders., Sobranie raznych nravoučitelnych veščej. 1807, 406 S.; ders., Hristoifia siréč blagi obyčaj i věnac ot alfavita. 1826, 119 S.; ders., Pisma. Skupio i izd. G. M. 1829, 126 S.; M. Vitković, Spomen Milice (Übersetzung aus dem Ungarischen von Kármáns Fannis Nachlaß). 1816, 93 S.; V. Arsenijević, Beseda pri začatiju škclske godine u

Ich glaube, bereits die hier angeführten wenigen Titel lassen vermuten, daß ein Teil der in der Ofner Druckerei hergestellten serbischen Verlagswerke eine *volkserweckende Wirkung* hatte. Dies konnte sich in zwei Richtungen realisieren: unter den im Süden (um Neusatz, Karlowitz usw. herum) lebenden Serben und den nördlich der Drau lebenden Serben. Mich interessiert zunächst, welche Wirkung die Verlagswerke der Ofner Druckerei auf die Einwohner der Dörfer (auf Geistliche und Lehrer, auf Kaufleute, Handwerker und Bauern) hatten. Obwohl ich diesbezüglich keine Forschungen angestellt habe, ist es auf Grund der Liste der Subskribenten (z. B. Obradović, Hristoifia 1826; ders., Pisma. 1829) anzunehmen, daß auch gewisse serbische Verlagswerke der Ofner Druckerei in serbische Dörfer gelangt sind (z. B. Bukvar; Serpska čitanka; Kalendar; Serbska Pčela usw.). Ich meine also nicht weit von der Wahrheit zu sein, wenn ich vermute, daß diese Druckerei von günstiger Wirkung auf die Kultur der serbischen Dorfbevölkerung war und zugleich auch die Erstarkung des nationalen Bewußtseins begünstigte.

Die *Sprache der serbischen Verlagswerke der Ofner Druckerei* war verschieden: in den kirchlichen Werken kam die kirchenslawische Sprache serbischer Redaktion zur Geltung, aber auch die russisch gefärbte Sprache der Publikationen von Rußland (besonders Kiew) hatte sie beeinflußt. Auch der Lautwert einiger Buchstaben brachte Probleme mit sich, und die Regeln der serbischen Orthographie waren nicht entsprechend festgelegt. Deshalb verlangte 1806 die Statthalterei die Feststellung der Lautwerte der zyrillischen Buchstaben. Später beauftragte die Statthalterei Uroš Nestorović, den Oberdirektor der serbischen Schulen mit der Verbesserung der Fehler der Schulbücher. Der serbische Zensor der Druckerei war von 1797 bis 1827 G. Petrović, ein Rechtsanwalt in Ofen, aber einen größeren Einfluß auf die Herstellung serbischsprachiger Druckwerke hatte St. Stratimirović, Patriarch der griechisch-orientalischen serbischen Kirche in Karlowitz.[11] Das Abschwenken von der »slaweno-serbischen« Literatur und die Einführung der Volkssprache geschah nur allmählich. Der Kampf zwischen den beiden Lagern (St. Stratimirović, Jovan Hadžić ~ V. Karadžić usw.) wurde zum Teil in Ungarn ausgefochten. In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, daß der junge ungarländische serbische Dichter, Branko Radičević, mit seinen Gedichten in der Volkssprache (1847) einen überwiegenden Teil der serbischen Jugend für die sprachlichen und orthographischen Reformen von Vuk Karadžić gewann.[12]

Sent-andrejskoj kralj. narodnoj školi. 1817, 32 S.; J. Rajić, Istoria raznych slavenskich Narodov najpače že Bolgar, Chorvatov i Serbov, I—IV. 1823, 2388 S.; Letopis Matice srpske, 1—37. Jhg. 1826—1848, 1852—1863; G. Zachariadis, Rukovodstvo k slavenskoj grammatiki. 1830, 137 S.; ders., Slavenska grammatika. 1832, 265 S.; Bukvar'. 1835; I. Nikolić, Spomeni Naroda Serbskog. 1842, 223 S.; Platon Atanacković, Povšt Rezidencie Episkopata budinskoga. 1846, 105 S.; Ustav Matice Serbske. 1864, 15 S. Vgl. Baloghy, a. a. O.

[11] Vgl. A Magyar Királyi Egyetemi Nyomda története 134, 136—137.

[12] Vgl. Csuka, a. a. O. 138—139.

Ein bedeutendes Ereignis im Leben der ungarländischen Serben war die Gründung *literarischer Gesellschaften* und literarischer Zeitschriften. Bekanntlich wurde die serbische Matica (Matica srpska) auf Anregung des serbischen Schriftstellers Jovan Hadžić und einiger Pester Kaufleute 1826 in Pest gegründet. (Im Jahre 1864 zog sie nach Neusatz.) Sie ist auch deshalb bedeutend, weil später auch die kroatische (illyrische), die slowakische und die slowenische Matica nach ihrem Vorbild gebildet wurden. 1830 wurde in Temeschburg (Timişoara, Temesvár) die Gesellschaft der Literaturfreunde (Društvo Ljubitelja Književnosti), 1833 in Pest die serbische literarische Gesellschaft (Srpsko Književno Društvo) gegründet. 1825 hat Magarašević in Pest die Zeitschrift Srbski Letopis (1864 nach Neusatz verlegt), die älteste, bis auf heute bestehende literarische und Kulturzeitschrift der Serben gegründet.[13]

Pest beginnt seine Bedeutung im Leben der ungarländischen Serben zu verlieren, als die Rolle der Serben von Ofen, Szentendre und der Donaugegend abzunehmen begann, als die allmähliche *Madjarisierung* der führenden Schichten anfing. In den 1860er Jahren verlagerte sich das serbische literarische Zentrum von Pest-Ofen nach Neusatz. In den 80er Jahren wurde Belgrad, die Hauptstadt des entstehenden Nationalstaates, zum Literatur- und Kulturzentrum der Serben. In dieser Zeit verließen mehrere hochgebildete ungarländische Serben Ungarn und gingen nach Serbien.[14]

In diesem Jahrzehnt macht sich bereits die Madjarisierung bemerkbar. Welche traurigen Folgen dies für die Nichtungarn hatte, ist jedermann bekannt. Mit Recht erhoben die Besten — Ungarn wie Slawen — ihre Stimme gegen die entnationalisierende Politik der ungarischen herrschenden Klasse. So hat z. B. Jovan Zmaj, der hervorragende serbische Dichter in der 80er Jahren ein Spottgedicht über die »Minderheits«-Rolle der Angehörigen anderer Nationen geschrieben.[15] Die Politik der Madjarisierung dauerte Jahrzehnte hindurch, und nur der Sieg des sozialistischen Gesellschaftssystems bereitete ihr ein Ende. Obwohl auch in der Ära der Madjarisierung eine gewisse geringe Möglichkeit des muttersprachlichen Unterrichts vorhanden war,[16] war dieser nicht planmäßig genug, hatte kein entsprechendes Niveau und keine Intensität. Dies alles hatte zur Folge, daß die Serben der ungarländischen Dörfer heute die *moderne serbische Literatursprache kaum kennen*,[17] und daß folglich die *sprachliche Bildung der serbischen Bevölkerung auf mundartlichen Niveau blieb*. Ihr nationales Bewußtsein hat die erforderliche Stufe nicht erreicht.

[13] Ebda 136, 139.
[14] Ebda 139.
[15] Ebda 141.
[16] Vgl. Urosevics, a. a. O.
[17] Urosevics D., A nemzetiségek anyanyelvi olvasási kultúrájának fejlesztése [Die Förderung der muttersprachlichen Lesekultur der Nationalitäten]. Budapest 1971, 13.

Heutzutage ist man bestrebt, die Frage der Nationalitäten im *Geiste des Internationalismus* zu regeln. Im Anschluß daran unterstützt man die nationalsprachliche Kultur der serbischen Bevölkerung mit Schulen, Zeitungen, Kulturzentren, Bibliotheken.

3. Die sprachliche Probleme der ungarländischen *Kroaten*. Die Kroaten haben im Laufe ihrer Geschichte dreierlei Schriftarten benutzt: die glagolitische, die zyrillische und die lateinische. Die glagolitische Literatur hatte im nördlichen Teil des kroatischen Küstenlandes geblüht, die kirchenslawische Sprache der glagolitischen Literatur bereicherte sich mit Elementen aus den lokalen Mundarten. Die zyrillische Schrift wurde bis zum 17. Jh. in Bosnien gebraucht *(bosančica)*. Das Schreiben mit lateinischen Buchstaben nahm in zwei Zentren einen Aufschwung: an der dalmatischen Küste die Literatur von Ragusa (Dubrovnik), nach dem Vorbild des italienischen Orthographie, und die kajkavisch-kroatische Literatursprache um Agram (Zagreb), diese entwickelte sich unter ungarischem Einfluß. Die italienische Schreibweise verdrängte die zyrillische aus Bosnien, die italienische Form der Orthographie wurde durch die Franziskaner sogar in Slawonien verbreitet. Die Sprache der slawonischen Schriftsteller war auf die lokale ikavische *što*-Mundart gegründet. Jener Teil des *ča*-Kroatischen, der keine Glagoliza gebrauchte, folgte ebenfalls dem ungarischen Beispiel. Die kroatische literarische Reform des 19. Jh.-s stützte sich aber auf die nordherzegowinische Mundart.[18]

Über das Schrifttum (Literatur) der Kroaten, die sich vor Türken nach Norden zogen und die im Gebiet des in engerem Sinn verstandenen Ungarn lebten, kann man folgendes sagen. Unter den ungarländischen Kroaten war — meines Wissens — weder die glagolitische noch die zyrillische Schrift verbreitet. Die Bücher mit lateinischer Schrift erschienen — abgesehen von den Publikationen von Nedelišče und Warasdin (Varaždin, Varasd) — in Tyrnau (Trnava, Nagyszombat) und Ofen, außerdem (in der čakavischen Mundart geschriebene) in Raab (Győr), Ödenburg (Sopron), Güns (Kőszeg), Ofen und Ungarisch-Altenburg (Magyaróvár).

Zwischen 1634 und 1766 wurden in der Druckerei von Tyrnau 8 Werke gedruckt. Um die Herausgabe der ersten Drucke hatte sich Erzbischof Kolonich verdient gemacht. Was ihren Inhalt betrifft, sind es katolische kirchliche Werke und Abc-Büchlein. Ihre Orthographie stützt sich zum Teil auf die ungarische, aber Spuren der italienischen Rechtschreibung finden sich auch darin (z. B. x = *ž*). Die Verfasser nennen ihre Sprache »Czirkva Katholiczka Szlovensko Horvatczka«, »Slavinski Jesik«, »na pravi jesik slovinski«. Diese Sprache ist aber keine »slowenische«, sondern teilweise die kajkawische Kroatische, teil-

[18] A. Barac, Jugoslavenska književnost. Zagreb 1954; — M. Kombol, Poviest hrvatske književnosti do narodnog preporoda. Zagreb 1945; — Hadrovics L., Magyarok és horvátok: Magyarország és Keleteurópa, 143—156.

weise die slawonisch-ikavische Mundart.[19] Wir wollen einige Beispiele für die ikavische Form (auf Grund der Titelseiten) anführen: *lita* (< lěto) 1718/1724, *pisme* (< pěsnsь), *grišnika* (< grěch-), *od griha*, *vire* (< věra), *za vrime* (< vrěmę) 1736, *svita* (< světъ), *na svitlost* 1759, *divice* (< děva), *ispovidnik* (< -věd-) 1766. Unter den Verfassern ist A. Kanislich (Kanižlić) der bedeutendste, er wurde in Slawonien, in Poschega (Požega, Pozsega) geboren, studierte in Tyrnau, wirkte unter anderen auch in Fünfkirchen drei Jahre als »illyrischer« (kroatischer) Katechet.[20] In Kanižlićs Sprache sind außer dem slawonischen Dialekt auch Elemente »verschiedener illyrischer Bücher« (d. h. in erster Linie die der Literatur von Ragusa) zu finden.[21] P. M. Katanchich (Katančić) war auch slawonischer Herkunft; er studierte in Ofen, Baja, Szeged, später erhielt er den archäologischen Lehrstuhl der Pester Universität. Er schrieb Gedichte, Eklogen usw. in slawonisch-kroatischer Mundart. Ein handschriftliches zweisprachiges Wörterbuch ist von ihm erhalten geblieben.[22]

In der Ofner Druckerei sind — nach dem Verzeichnis Baloghys — zwischen 1827 und 1876 zehn kroatischsprachige Druckwerke erschienen. Diese sind meist kirchliche Werke, bzw. Schulbücher.[23] Uns ist aber auch bekannt, daß die Ofner Druckerei bereits am Ende des 18. Jh.s kroatische Schulbücher herausbrachte.[24]

Von den kroatischen Literaturen in Ungarn ist allein die Literatur der *ča*-Kroaten von Westungarn (Burgenland, Gradišče) bearbeitet. Diese Aufgabe wurde von L. Hadrovics durchgeführt, der 1958 eine vorläufige Studie über seine Forschungsarbeit veröffentlichte,[25] die monographische Bearbeitung

[19] Das Verzeichnis der herausgegebenen Werke: A. Zelliger, Pantheon Tyrnaviense (1578—1930). Tyrnaviae 1931. Vgl. Kanizia Petra [Kanizij P.], Abekavica i kerscanski nauk. W Trnave 1634; Szveti Evangeliumi, Koteremi Sveta Czirkva Katholiczka Szlovensko Horvatczka ... Vu Česke Ternave, jezero sseztztodevet deszet i četertom letu [1694]; Kratka Abekavica i Kratak Kerstiaanski Katolicsanski Nauk ... Petra Kanisia ... Složen u Slavinski Jesik ... 1696; Knixica molitvena iz razlicsnih knixicah izabrani ... lita gozpodinova hilyadu i sedam stotinna i osamnaest... na pravi jesik slovinski 1724; Kanislich [Kanižlić] Anton, Bogoljubnost molitvena ... blaxenedivice Marie ... 1766.

[20] Vgl. Szinnyei J., Magyar írók élete és munkái [Leben und Werke ungarischer Schriftsteller], V. Budapest 1897, 919; — Kombol, Poviest hrvatske književnosti, 337—341.

[21] Kombol, a. a. O. 338.

[22] Pravoslovnik. Horvát—latin magyarázó szótár [Kroatisch-lateinisches erklärendes Wörterbuch], I—II. 1815—1824 (Budapest, Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek: H 13). Vgl. Hadrovics, Magyarok és horvátok, 152—153, 155; — Kombol, a. a. O. 365—369.

[23] Vgl. B. Paulich [Pavlić], Sveta govorenja za sve nedilje cilu godinu, I—II. 1827; Pripovedcsice na veselje i zabavu slavonskog naroda (Verfasser »ein nationliebender Patient des Semliner [Zemuner, Zimonyer] Krankenhauses«) 1829; J. Koller, Kratki Nauk. 1833; Početnica za školsku mladež na hervatske škole. 1873.

[24] Vgl. Zàchatek nàvuka diachkoga za potrebnozt narodnih skòl Vugerzkoga y Horvatzkoga kràlyeztwa. Pritizkàn vu Budimu 1781 (Budapest, Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek: H 6); Historia iliti pripovédanya szvétoga pìszma... Za potrebnozt národnih skól Horvátzkoga országa. Pritizkana vu Budimu. MDCCLXXXI (a. a. O.: A 246).

[25] L. Hadrovics, Adverbien als Verbalpräfixe in der Schriftsprache der burgenländischen Kroaten: Studia Slavica 4 (1958) 215—220.

unglängst in Druck gab. Der Glagolitismus dürfte unter den burgenländischen Kroaten nicht verbreitet gewesen sein, es ist aber nicht ausgeschlossen, daß sie zur Zeit der Ansiedlung (Anfang des 16. Jh.s) auch glagolitische Priester hatten. Mit glagolitischen Buchstaben geschriebene Texte sind aber nicht erhalten geblieben.[26] Ihre Bücher erschienen in lateinischer Druckschrift von der Mitte des 18. Jh.s an, die ersten in Wien, die späteren in Ödenburg, Raab, Güns, Ofen und Ungarisch-Altenburg. Die Sprache der Bücher war auf die burgenländische *ča*-kroatische Mundart gegründet, doch läßt sich auch der Einfluß der früheren dalmatinischen *ča*-kroatischen, wie auch der kajkavisch-kroatischen Literatur beobachten.[27] Es sind katholische kirchliche Werke und Schulbücher.[28]

Wenn wir die Sprache der kroatischen Drucke mit der der serbischen vergleichen, können wir einen wesentlichen Unterschied beobachten. Dieser kommt in ihrem Verhältnis zu den lokalen Mundarten zum Ausdruck. Während nämlich die kirchenslawische Sprache in den serbischen Drucken eine bedeutende Rolle spielte, kam in den kroatischen — besonders in den burgenländischen *ča*-kroatischen — im wesentlichen bereits die *reine Volkssprache* (die lokale Mundart) zur Geltung. Und diese Tatsache mag offenbar eine große Bedeutung gehabt haben für die kroatische Bevölkerung und bezüglich der Erhaltung und Entfaltung der Muttersprache.

In welchem Maße die kroatischen Bücher und Büchlein im Volke verbreitet waren, dafür verfüge ich über keine zahlenmäßigen Angaben. Aber vermutlich war die Lage nicht schlecht. Ich besitze z. B. ein Buch in lateinischer Druckschrift (mit italienisch-ungarisch beeinflußter Orthographie), geschrieben in *kaj*-kroatischer ikavischer Mundart (vgl. *Slavinskim iezikom, . . .slavnom Illiricskome, illi slavinskome narodu)*, in das ein gewisser »Peria (Perija) Marton (Martony)« von Dusnok (bei Kalocsa) 1842 einen kroatisch geschriebenen Text hineinsetzte, mit dem Titel »Pisma Boxichna«: *Oh Slavna Betlemska, tisi stolica Ukojoj porodi sina Divica . . .*[29] Es sei bemerkt, daß in

[25] Ebda 215.
[27] Ebda 216.
[28] Vgl. L. Valentić, Epistole i vandjelja. Wien 1741; Horvatszki Sslabikar. 1747; Horvatszki katekhizmus aliti kratak nauk kerschanszki. 1747; Duhovni vertlyacz z-trimi rosiczami va Nóvom Gradu. Sopron [Ödenburg] 1753; L. Bogović, Hisa zlata. 1754; E. Kragel, Csetvero-versztni duhovni persztan. 1763; J. Šošterić, Marianszko czveche. Sopron 1781; usw. — Vgl. Hadrovics, a. a. O. 216—220.
[29] Das Titelblatt des Buches ist unvollständig: »Veliko i visoko uzvissenome prisvitlome, i prichastnome Gospodinu Gospodinu Francisku Xaver[u] Nepomuce[mu] Od Knezov . . .« Wir erfahren aber am Ende des Vorwortes, daß der Autor »Antun Josip Knesovics kolocske velike cerkve Kanonik is cuſtod« heißt. Der Titel des Buches mag »Kruna« gewesen sein, das Buch wird das Leben des hl. Johannes von Nepomuk behandelt haben, vgl. im Vorwort: »Primi indi Knixicu, Krunu ſad nazvanu, Slavinskim iezikom, vako izpiſanu. U koioise Nepomuka xivot, ſverſſi izpiſuie, Muka i rogienie, Cilo izkazuie.« Komboi veröffentlichte dieses Werk mit dem Titel »Život sv. Ivana Nepomuka« (vgl. Kombol, a. a. O. 336), aber der eigentliche Titel ist »Kruna obderxavaiucsiu stanie apostolsko izpovidnika sviu oggledalo . xivot svetog Ivana od Nepomuka . . . U Pesti 1759; vgl. Szinnyei, Magyar írók, VI, 616—617.

Dusnok Katholiken leben, die die slawonische Mundart sprechen (»slavonski s nezamenjenim *č*«).[30] Im Lexicon von 1773 steht: »Catholicae; Illirica.« Im Zusammenhang mit diesem Buch von Dusnok steigt der Gedanke in mir auf, daß es aufslußreich wäre, unter den Kroaten noch weitere Bücher und Handschriften zu sammeln und die Sprache der Eintragungen der Dorfbewohner zu studieren.

In Zusammenhang mit der Herausgabe der Bücher müssen wir unser Augenmerk noch auf ein interessantes Moment richten. Auf den Umstand, daß manchmal — wie z. B. im Falle der Burgenländer *ča*-Kroaten — *für eine unbeträchtlich kleine Volksgruppe Bücher herausgegeben wurden.* Ich meine richtig zu verfahren, auch diese Tatsache entsprechend zu bewerten.

4. Im heutigen Ungarn gibt es nur einige *slowenische* (»wendische«) Dörfer, aber vor dem ersten Weltkrieg lebten in den Komitaten Zala und Vas etwa 40 000 Slowenen. Die Bibliographie der ungarländischen slowenischen Literatur wurde von J. Melich zusammengestellt.[31] Zwischen 1715 und 1901 sind 116 Werke erschienen. Die ersten wurden für die evangelischen Slowenen hergestellt, und erschienen in Halle. Die folgenden wurden in Ödenburg, Preßburg (Bratislava, Pozsony), Steinamanger (Szombathely), Warasdin, Graz, Pest, Güns, Ungarisch-Altenburg, Ofen, Wien usw. gedruckt. Es sind evangelische und katholische Bücher, ferner Schulbücher, Kalender. *Die Sprache der Bücher ist die lokale slowenische* (»wendische«) Mundart, von den Verfassern »szlovenszki jezik« genannt. Manchmal wird aber »sztári szlovenszki jezik« geschrieben, was soviel bedeutet, daß die Verfasser versuchten, in ihren Werken die Sprache der früheren slowenischen Drucke zu gebrauchen, hier und da ist sogar der Einfluß der in den Drucken der österreichischen (steirischen) Slowenen gebrauchte Literatursprache zu bemerken (z. B. im Falle des Marijin List).[32] Die Orthographie der für die ungarländischen Slowenen herausgegebenen Bücher war von der ungarischen Schreibweise bestimmt.[33] Der Unterschied zwischen den Sprachen der österreichisch-slowenischen und der ungarländischen slowenischen Druckwerke war derart groß, daß das ungarländische »wendische Volk die österreichisch-slowenische Sprache mit der Zeit nicht verstand und deren Bücher nicht lesen konnte«.[34]

[30] Vgl. P. Ivić, Prilog rekonstrukciji predmigracione dijalekatske slike srpskohrvatske jezičke oblasti: Zbornik za filologiju i slavistiku, 4—5 (Novi Sad 1961—62) 117—130.

[31] Magyar Könyvszemle, ÚF [Neue Folge] 10 (1902) 426—449; 16 (1908) 231—245; ergänzt von August Pável auch mit Charakterisierung der Sprache der Drucke: Nyelvtudomány 6 (1918) 1—27, 102—116.

[32] Vgl. Pável, a. a. O. 8—9.

[33] Vgl. Győrfzki katekizmus, stámpani v Halli 1715 (aus dem Ungarischen ins Slowenische übersetzt von F. Temlin); Abecedarium Szlowenszko za Drobno Detzo vön Szpűcheno. 1725; Nouvi Zákon ali Testamentom Goszpoda Nasega . . . z Grcskoga na sztári szlovenszki jezik obrnyeni po Stevan Kűzmicsi Surdánszkom. V Halli 1771; Kniga molitvena . . . na haszek szlovenszkoga národa . . . V-Soproni 1783; usw.

[34] Pável, a. a. O. 5—6, 7—8.

Aus dem Gesagten geht also hervor, daß die ungarländischen Slowenen — ein Volk von geringer Bevölkerungszahl — bis zum ersten Weltkrieg mit Büchern gut versorgt waren, wenn diese auch zum größten Teil geistlichen Inhalt hatten. Nach dem ersten Weltkrieg begonnen die Probleme bei der Versorgung der Slowenen mit Büchern, da in Ungarn nur einige slowenische Gemeinden blieben.

5. Die ungarländischen *Slowaken*, die nach der Vertreibung der Türken ihre nördlichen Heime verlassen haben und nach dem Süden gezogen sind, waren — etwa 150 Jahre lang — mit Büchern hinreichend versorgt. Die Erklärung dafür liegt darin, daß die beiden Universitätsstädte, Tyrnau und Pest-Ofen, wie auch das dritte Kulturzentrum, Preßburg, zugleich wichtige Mittelpunkte auch der slowakischen Kultur waren.

Die slowakische nationalsprachliche Literatur entfaltete sich allmählich. Wie in Ungarn die Gebildeten im allgemeinen, so schrieben auch viele von den Slowaken lateinisch. Dabei war auch der Gebrauch der tschechischen Sprache verbreitet. Die tschechische Sprache wurde teils in ihrer reinen Form, teils aber in ihrer slowazisierten Variante gebraucht. Die slowakische Volkssprache drang zuerst in der ostslowakischen kalvinistischen Literatur — Mitte des 18. Jh.-s — durch.[35] Diese in ostslowakischer Mundart gedruckten Bücher konnten aber nicht zu den Ostslowaken vom (heutigen) Ungarn gelangen, denn es waren keine Kalvinisten unter ihnen. Die tschechische Sprache, die sog. *bibličtina* (Sprache der Kralitzer Bibel) lebte unter den Evangelisch-Luterischen am längsten. Diese Sprache kam bis zu den ungarländischen evangelischen Slowaken, vor allem das evangelische Gesangbuch »Cithara sanctorum« des Jiří Tranoscius (Leutschau—Levoča—Lőcse 1635 usw.).[36] Die bewußte Annäherung an die slowakische Volkssprache läßt sich zuerst bei den katholischen Verfassern beobachten. Der Mittelpunkt dieser Bestrebungen ist Tyrnau. In Tyrnau gründete nämlich Nikolaus Telegdi, der Stellvertreter des Erzbischofs von Gran (Esztergom), i. J. 1577 eine Druckerei; Peter Pázmány stiftete 1635 ebenda eine Universität und setzte vom Jahre 1639 an die Telegdische Druckerei wieder in Betrieb. Diese Ereignisse bedeuteten einen großen Wendepunkt in der Kultur der Slowaken; Pázmánys Gegenreformation wendete sich zur Volkssprache, in der Druckerei erschienen bis 1777 etwa 100 slowakische Bücher.[37] Die Sprache der katholischen Literatur des 18. Jh.s

[35] Király P., A keletszlovák nyelvjárás nyomtatott emlékei [Gedruckte Denkmäler der ostslowakischen Mundart]. Budapest 1953: Mali catechismus. 1750; Hlasz pobosnoho spéványa und Svetoho Dávida Králya . . . 'Soltári. 1752; Radosztz sertza pobosnoho und Agenda. 1758. Diese Büchlein gebrauchten die ungarische Orthographie und sind in Debrecen erschienen.

[36] Vgl. P. Király, Beiträge zur Frage der Mundartmischung: Studia Slavica 8 (1962) 355 ff.

[37] Vgl. A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda története, 13, 33—38; — Kovács E., Magyarok és szlovákok [Ungarn und Slowaken]: Magyarország és Keleteurópa, 109—110.

kann aber noch nicht als reines Slowakisch angesprochen werden, doch finden sich schon mehr oder weniger slowakische sprachliche Eigenheiten darin.[38] Diese Sprache wurde von A. Bernolák in ein System gebracht. Obwohl in dieser auch westslowakische mundartliche Elemente zu finden sind, die Grundlage ist doch der sog. Tyrnauer Usus (d. h. die im Kreise der Jesuiten gebrauchte geschriebene und gesprochene Sprache, genauer: die *slowazisierte tschechische Sprache).*[39] Diese war also noch keine »volkhafte«, sondern eine Gelehrtensprache. Auch diese Sprache spielte — wie wir es weiter unten sehen werden — bei den ungarländischen katholischen Slowaken eine gewisse Rolle. Zur Literatursprache der Slowaken ist zuletzt jene Sprache geworden, die sich auf die mittelslowakischen Mundarten stützte und die von L'. Štúr kodifiziert wurde. Auch diese Sprache ist zu den ungarländischen Slowaken gelangt.

Im folgenden will ich micht mit den Druckwerken der Ofner Universitätsdruckerei befassen, denn diese wurden auch von den nach dem Süden gezogenen (ungarländischen) Slowaken gelesen. Nach Baloghys Verzeichnis sind von 1830 an bis zum Ende des 19. Jh.s 46 slowakische Werde in der Druckerei erschienen. Was ihr Gepräge betrifft, waren diese nicht mehr kirchliche Arbeiten, sondern in ihrer Mehrzahl Lehrbücher (28 St.), wissenschaftliche Werke, Gedichte usw. Es ist besonders erwähnenswert, daß wir unter diesen auch Werke von Kollár, Hollý und Sládkovič finden.[40] Es sind aber mehr (und auch wichtige) Werke im Verlag der Universitätsdruckerei erschienen, die bei Baloghy nicht erwähnt sind.[41] Von diesen verdienen die Werke Kollárs, Bernoláks, Šafáriks, Hollýs Beachtung; sie begeisterten die Teilnehmer der slowakischen nationalen Bewebung durch die Darstellung der ruhmreichen Vergangenheit, und sie vertieften zugleich auch das nationale Bewußtsein.

Meines Erachtens können die aufgezählten Werke uns überzeugen, daß *die Universitätsdruckerei im Leben der ungarländischen* Slowaken und im allge-

[38] Úrhegyi E., Bernolák Antal jelentősége a tót művelődés történetében [Die Bedeutung von Anton Bernolák in der Geschichte der slowakischen Kultur]: Emlékkönyv Melich János hetvenedik születésnapjára. Budapest 1942, 458.

[39] E. Pauliny, Dejiny spisovnej slovenčiny. Bratislava 1948, 62—63.

[40] Vgl. J. Kollár, Rozprawy o Gménách, počátkách i starožitnostech národu slawského a jeho kmenů. 1830; ders., Národnie Zpiewanky čili Pjsně světské Slowáků w Uhrách. Wydánj hogně rozmnožené. W Budjně, w Král. Universsické Tiskárně, 1834; J. Hollý, Katolicki spewnik. 1846; A. Sládkovič, Svätomartiniada národní epos. 1861; Rozhovor o memorandum národa slovenského. 1861; M. Ferenčik, Pravda predca zvíťazí (Lustspiel). 1862; L. Haán, Pametnosti B. čabanské. 1845; J. Szarvass, Winaučuvání uherskeg reči. 1845; J. Gáspár, Slovenská čítanka pre II. triedu prostonárodních škôl. Übersetzt von I. Slušný. 1870; P. Göncy, Návodnia kniha slovenskému šlabikáru a I. čítanka pre učiteľov. Übersetzt von J. Kadavý. 1870; usw. vgl. Baloghy, a. a. O. 205—210.

[41] Solche sind z. B. J. Kollár, Sláwy dcera we třech zpěwjch. Druhé wydánj. W Budjně 1824, w Královské universitické tiskárně; A. Bernolák, Slowár Slowenskí Česko—Laťinsko—Ňemecko—Uherskí, I—VI. Budae 1825—1827; J. Hollý, Cirillo—Metodiada. 1835; Poučenje o rozumném obchodu s lichwú pre polného hospodára. 1836; P. J. Šafárik, Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten. Ofen 1826, Mit Kön. Ung. Univ. — Schriften.

meinen der *nicht-ungarischen Bevölkerung, eine sehr wichtige kulturelle und politische Rolle gespielt hat.*[42] Wie weit aber diese Werke ihren Einfluß ausüben mochten, *welche Schichten sie erreichen konnten,* darauf will ich im folgenden eine Antwort geben. Die Ofner Universitätsdruckerei baute ein weites Kommissionsnetz auch in den Nationalitätengebieten aus. Sie warb dabei auch Subskribenten. Mit welchem Erfolg, darüber berichtet das Verzeichnis der Subskribenten am Ende des Werkes von Kollár: Národnie Zpiewanky 1834 *(Gména pp. předplatitelů w Uhřjch, . . .).* Hier sind insgesamt etwa 120 Namen aufgezählt, deren Mehrzahl ungarländische Slowaken sind (85), einige ungarländische Serben, Slowaken aus Oberungarn usw. Diese waren: aus Pest 37, Ofen 6, Szarvas 6, Kiskörös 3, [Békés] Csaba 2, Aszód 2, Börzsön 1, Péteri 1, [Tót] Komlós 1, Gran 1, Rákos 1, Dány 1, Apostag 1, [Solt] Vadkert 1, Sződ 1, Csomád 1, Cinkota 1, Tóalmás 1, Waitzen (Vác) 1, Balassagyarmat 1, Tótgyörk (»na Toth Gyurce«) 1 ~ Sombor 1, Maria-Theresiopel (Subotica,Szabadka) 1, Keresztúr (»w R. Kerestur e«) 3, Kiszács (»w Kisači«) 2, Bački Petrovac (»w Petrovci«) 1, Semlak (»w M. Sěmlaku«) 1, Nagylak (»na Nadlaku) 1, Pazova (»U Pazowég«) 2 ~ ohne Ortsangabe 1. Die Subskribenten von Pest-Ofen waren Rechtsanwälte, Beamte, Priester, Lehrer, Bürger, Handwerker, Studenten; die Provinzbewohner wiederum Priester und Lehrer, außerdem einige Kaufleute, Gastwirte. Die namhafteren slowakischen Subskribenten waren: J. Bernolák, J. Palkovič, Št. Leška.

Diese Namenliste wirft ein bezeichnendes Licht unter anderem darauf (was für uns am wichtigsten ist), daß dieses Werk *in viele von Slowaken bewohnte Gemeinden den Weg fand:* es erzog zur Bewahrung, zur Pflege und zur Liebe der slowakischen Volksüberlieferungen, der slowakischen Sprache. Auch am Ende des V. Bandes des Bernolákschen »Slowár« ist eine Subskribentenliste (»Consignatio«) zu finden. Dies zeugt auch davon, daß die ungarländischen Slowaken diesem Wörterbuch ein lebhaftes Interesse entgegenbrachten: sie haben insgesamt 25 Exemplare subskribiert (Pest 7 St., Gran 3 St., Ofen 2 St., Sződ, Bánk, Szarvas, Bag, Püspök-Hatvan je 1 St.). Auch die Šafáriksche Geschichte der slawischen Sprache (1826; vgl. „Praenumeranten — Verzeichnis", S. 511—524) wurde von vielen gekauft.

Die Sprache der Verlagswerke der Ofner Universitätsdruckerei war verschieden: Tschechisch, slowazisiertes Tschechisch, die slowakische Schriftsprache (die Štúrsche, z. B. einiger Lehrbücher). Die Kämpfe um die slowakische Schriftsprache erreichten auch diese Druckerei. Am Ende des 18. Jh.s wurde z. B. die Sprache der slowakischen Drucke beanstandet, worauf die Druckerei antwortete, die Handschriften seien von Ignaz Oravecz, Pfarrer von Tárnok (Komitat Fejér, Transdanubien), Korrektor der slowakischen Bücher korri-

[42] Über die politischen Beziehungen dieser Frage s. Arató E., A nemzetiségi kérdés története Magyarországon 1790—1848 [Geschichte der Nationalitätenfrage in Ungarn 1790—1848], I—II. Budapest 1960, I. 157—161 usw.

giert »gemäß der ungarländischen slowakischen Mundart«, sie gab aber auch zu, daß die Druckerei Lehrbücher auch nach der »westlichen, tschechischen Mundart« herausgegeben hat. [43] Zur Veranschaulichung der slowakischen Sprachkämpfe ist ein gutes Beispiel ein Buch mit dem Titel »Živý Priklad« von A. J. Hassko (Haško), dem katholischen Rektor von Balassagyarmat (geschrieben 1777, erschienen 1788 in Pest), bzw. das Manuskript dieses Buches, in dem die bohemisierenden Korrekturen des Korrektors deutlich zu sehen sind, dann die slowazisierenden Berichtigungen des Verfassers.[44]

Das Gesagte muß damit ergänzt werden, daß slowakische Drucke nicht nur in der Ofner Universitätsdruckerei erschienen sind, sondern auch in Pest bei Trattner-Károlyi und bei Hornyánszky,[45] außerdem sind in Szarvas[46] und anderswo mehrere Drucke erschienen.

Eine besondere Beachtung verdient die *literarische Tätigkeit der Einwohner von Csaba*. Unlängst hatte ich die Gelegenheit, einen Einblick in eine handschriftliche Studie zu gewinnen.[47] Aus der Arbeit habe ich erfahren, daß die Einwohner von Békéscsaba auf die Pflege der slowakischsprachigen Literatur bedacht waren: Sie schrieben Schulbücher, landwirtschaftliche Arbeiten, Märchen, geschichtliche Arbeiten, kirchliche Werke, Kalender, Schauspiele, redigierten Zeitungen, und diese sind (von 1835 an) in Ofen, Pest, Szarvas, Gyula, Mezőberény, dann in Csaba erschienen. Es gab sogar Bauern, die Bücher verlegten, die am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jh.s kirchliche Werke aus eigenen Mitteln wieder drucken ließen. Da die Csabaer evangelischer Konfession sind, lassen sich starke Spuren der Bibličtina in ihren Drucken bemerken, sie schrieben aber auch Werke in der lokalen Csabaer Mundart. Der größten Popularität erfreute sich der »Čabiansky Kalendár« (1920—). In Csaba dauerte das slowakische Verlagswesen bis zu den 1940er Jahren. Infolge des Bevölkerungsaustausches sind etwa 7000 Csabaer Personen in die Slowakei übersiedelt, eben der selbstbewußteste Teil der Csabaer Slowaken.

[43] Vgl. A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda története, 137, 201; — P. Király, Príspevok k dejinám spisovnej slovenčiny, Ignácz Orawecz, 1810—1843: Jazykovedný sborník 5 (1951) 265—268.

[44] P. Király, K voprosu o slovakizacii: Acta Linguistica Hung. 2 (1952) 189—209.

[45] Vgl. J. Kollár, Sláwy dcera Lyricko-epická báseň w pěti zpěwjch. Pest 1832; ders., Über die literarische Wechselseitigkeit . . . der slawischen Nation. 1837; ders., Cestopis obsahujici cestu horni Italie. 1843; Cithara Sanctorum, Pjſně Duchownj . . . Giřjka Tranowſkého. Wyd. 32. Peſſťanſké. W Peſſti 1838; Zpěwnjk Ewangelicky aneb Pjſně Duchownj ſtaré i nowé. W Peſſti 1855; Nowý Zákon . . . naſeho Gežjſſe Kryſta. W Peſſti 1855; S. Czambel, Príspevky k dejinám jazyka slovenského, I. Budapest 1887, Tlač. Rózsa, 130; ders., Slovenský pravopis. Historicko-kritický nákres. Budapest 1890, Tlač. Hornyánszky, 272; ders., Slováci a ich reč. Budapest 1903, Tlač. Hornyánszkého, 269; usw.

[46] Št. Jančovič, Noví maďarsko-slovenskí a slovensko-maďarskí slovňík, I—II. Na Sarvaši 1848; Tót olvasókönyv az ág. hitv. ev. iskolák II-ik osztálya számára [Slowakisches Lesebuch für die II. Klasse der evangelisch-luterischen Schulen]. Szarvas 1909; Pjsně duchowní z Tranosciusa. Szarvason 1933; usw.

[47] Dedinszky Gy., Békéscsaba nemzetiségi története [Nationalitätengeschichte von Békéscsaba]. 1971.

In slowakischer Relation habe ich auch die Frage studiert, wie sich *die Sprache der Drucke auf die Sprache des Volkes des jeweiligen Ortes ausgewirkt hat.* Diese Frage suchte ich in Verbindung mit der Analyse der Denkmäler von Tótkomlós zu beantworten. In Tótkomlós sind nämlich sehr viele von der lokalen Bevölkerung (Bauern usw.) geschriebene Handschriften vom 18. Jh. an auf uns geblieben.[48] Es stellte sich heraus, daß die Sprache der schriftlichen Denkmäler die lokale mittelslowakische Mundart war, wenn die Ereignisse des Alltags aufgezeichnet wurden (solche waren z. B. die Wirtschaftsbücher der Bauern, die sog. »Bírešská kniha«). Es waren zugleich ziemlich viele auf tschechische Herkunft (bibličtina) deutende Elemente zu finden, in Fällen, wenn es sich um Aktualisation handelte. Wenn z. B. der einzutragende Text mit gewissen kirchlichen Überlieferungen verbunden war: solche waren die Eintragungen in den Tranoscien, Aufzeichnungen von Handwerkern, Texte von Hochzeitbittern usw. Dementgegen *fehlen die tschechischen Elemente fast gänzlich in der gesprochenen Sprache des Volkes.*[49]

Die ungarländischen Slowaken waren also anfangs mit slowakischsprachiger Literatur (einschließlich der Abc-Bücher) ziemlich gut versorgt. Später wurde die Lage aber schlechter. Teil daran hatte auch der Umstand, daß die ungarischen herrschenden Kreise nicht das nötige Verständnis für die sprachlichen, politischen Probleme der Nationalitäten (so auch der Slowaken) aufbrachten,[50] und dabei standen einige wichtigen Zentren der Nationalitäten (der nicht ungarischen Nationen) im ungarischen Freiheitskrieg von 1848 auf der Seite Wiens, und damit trieben sie der *Madjarisierung* das Wasser auf die Mühle. In der Zeit der Madjarisierung hat sich die Lage wirklich verschlechtert. Die Versorgung der Dorfbewohner mit Büchern — abgesehen von lokalen Initiativen (z. B. Békéscsaba) — ließ nach. Infolgedessen waren vielerorts nur noch am Ende des 19. Jh.s herausgegebene Bücher (kirchliche Werke) zu finden.[51] Dies alles hatte zur Folge, daß die *slowakische Bevölkerung heute die moderne slowakische Schriftsprache nur zum Teile versteht.* So habe ich z. B. in einer mittelslowakischen und einer ostslowakischen Gemeinde (Galgaguta; Háromhuta) festgestellt, daß die Leute jene Artikel der Zeitungen besser verstanden, die eine Erzählung enthielten, aber nur unzureichend solche Texte, die politische, wirtschaftliche Themen behandelten. Diese Erkenntnis

[48] P. Király, Beiträge zur Frage der Mundartmischung: Studia Slavica 8 (1962) 355—366, 373—375.

[49] P. Király, České a maďarské prvky v písomných pamiatkach Slovenského Komloša: Studia z filologii polskiej i słowiańskiej. 5. Warszawa 1965, 327—333. S. noch die vorangehende Anmerkung.

[50] Vgl. z. B. i. J. 1842 verlangten die Slowaken einen slowakischen Lehrstuhl in Pest und slowakische Zeitungen, Lajos Kossuth stellte sich aber den sprachlichen Forderungen der Slowaken entgegen. Zur selben Zeit verlangte Miklós Wesselényi in seinem Appell von 1843 Bürgerrechte, eine liberale Verfassung für alle Völker der Monarchie. Vgl. Kovács E., Magyarok és szlovákok, 114.

[51] A. Habovštiak, O jednom výskume: Matičné čítanie 1970, 2—3: 3 — über seine Erfahrungen in Vértesszöllős.

veranlaßte die ungarländischen Kulturorgane, der slowakischen Bevölkerung die moderne slowakische Schriftsprache beizubringen. Eine Begleiterscheinung davon ist, daß die slowakischen Sprachbücher für die Grundschulen mit slowakischen Worterklärungen ergänzt werden.[52]

6. Die Versorgung der *Karpatoukrainer* (im heutigen Ungarn) mit Büchern war nicht hinreichend. Dies hing zum Teil damit zusammen, daß mit der Drucklegung ukrainischer Bücher in Ungarn spät begonnen wurde und dabei verhältnismäßig wenig Publikationen erschienen. In der Druckerei von Tyrnau erschien 1698 die Katechisis und 1699 der Bukvar. Als erstes erschien in der Ofner Druckerei ebenfalls ein Bukvar (1830), danach mehr als 20 Werke.[53] Es gab unter diesen auch solche, die dazu beitrugen, das Nationalbewußtsein zu entfalten.[54] Die Sprache dieser Druckwerke (bes. der kirchlichen Werke) war die kirchenslawische Sprache ukrainischer Redaktion.[55] Mich interessierte auch das Problem, in welchem Maße die kirchenslawische Sprache in der Mundart der ungarländischen ukrainischen (und in den ostslowakisch-karpatoukrainischen) Gemeinden Spuren hinterlassen hat. Die Antwort lautet: solche Spuren kann man nur in den aktualisierten (kirchlichen oder von der Kirche beeinflußten) Sprachgebrauch vorfinden. Und was den Ausschlag gibt, die Mundart wird heute von sehr wenigen gesprochen. Diese Bevölkerung hat sich im wesentlichen völlig *assimiliert*. Hier existiert also — infolge des Zusammenspiels verschiedener Faktoren — kein Problem der Schriftsprache mehr.

7. Was die Versorgung der einzigen *polnischen* Gemeinde, Derenk, mit polnischen Büchern betrifft, diese Frage habe ich nicht untersucht.

[52] Vgl. z. B. Cvičebnica slovenského jazyka pre 3.—4. triedu. Budapešť 1965. — Beim Sprachunterricht in den Schulen ist sonst in Fällen, wo die lokale Mundart von der Schriftsprache erheblich abweicht, unentbehrlich, die wichtigeren Merkmale der lokalen Mundart in einem Verzeichnis zusammenzustellen, und die Literatursprache soll unter steter Beachtung dieser dialektalen Eigenheiten (dieser dialektalen »Fehler«) unterricht werden. Vgl. Király P., Útmutató a szlovák nyelv oktatásához az általános iskolai tanítók számára különös tekintettel a községek nyeljárási sajátságaira [Leitfaden zum Unterricht der slowakischen Sprache für Grundschullehrer mit besonderer Rücksicht auf die mundartlichen Eigenheiten der Gemeinden]. Budapest 1951, 1—12, hektograph., VKM; — L. V. Tekučev, Osnovy metodiki orfografii v uslovijach mestnogo dialekta. Moskva 1963.

[53] Bukvar' ili Načalnoe Učenie. 1830; Molitvennik. 1831; M. Lučkai, Cerkovnyja Besědy na vsě neděli roka. 1831; Rusalka dněstrovaja. 1837; A. Duchnovič, Chlěb duši. 1847; Novaja Russkaja Azbuka. 1859; vgl. Baloghy, a. a. O. 247—249.

[54] Ein solches war die ruthenische Grammatik von M. Lucskay (Grammatica slavo-ruthena seu vetero-slavicae. Budae 1830), ein Werk Lucskays über die Abstammung der Ruthenen (Historia Carpathico Ruthenorum, in 4 Bänden, im Handschriftenabteilung der bischöflichen Bibliothek in Užhorod) und die Volksliedersammlung des Ukrainers M. Šaškevičs (Rusalka 1837), die deshalb in Ofen herausgegeben wurde, weil die galizische österreichische Zensur das dortige Erschienen nicht genehmigte. Vgl. Szinnyei, Magyar írók; — Arató, A nemzetiségi kérdés története, I, 99—100, 160.

[55] P. Király, K voprosu o vlijanii razgovorno-literaturnogo jazyka na slavjanskie dialekty v Vengrii: Problemy istorii i dialektologii slavjanskich jazykov. Moskva 1971, 139—144.

8. In der Ofner Unvetsitätsdruckerei sind auch *bulgarische* Bücher erschienen, und ihre Rolle zu Beginn der bulgarischen Aufklärung war nicht unbedeutend; da es aber auf dem Gebiete des heutigen Ungarn keine bulgarsichen Dörfer mehr gibt, befaßte ich mich nicht mit den Publikationen in diesem Aufsatz.

9. *Zusammenfassend* kann ich folgendes sagen: In dieser Studie suchte ich die Frage zu beantworten, ob für ungarländischen slawischen Nationalitäten Bücher herausgegebenen wurden, ob diese zu der slawischen Bevölkerung gelangt sind, ferner suchte ich die Antwort auf die Frage, ob die Sprache dieser Bücher für sie verständlich war und endlich, ob diese Werke dazu beitrugen, ihr nationales Bewußtsein zu entwickeln, ihr Beharren bei ihrer Muttersprache zu stärken. Die hier untersuchten Probleme sind sehr wichtig, für die in der Minderheit lebenden Menschen ist es ja — wenn sie ihre Nationalität aufrechterhalten wollen — nicht gleichgültig, ob sie Literatur in ihrer Muttersprache erhalten oder nicht. Was die gegenwärtige Lage betrifft, so haben wir gesehen, daß die Bevölkerung slawischer Nationalität (in erster Linie die der Dörfer) auf dem Niveau der Mundart steckengeblieben ist, daß die Dorfbewohner die entsprechende slawische Schriftsprache nur teilweise, nur unzulänglich verstehen. Hieraus folgt, daß die modernen slawischen Literatursprachen im wesentlichen gar keinen Einfluß auf die sprachliche Entwicklung der ungarländischen slawischen Nationalitäten ausüben. Diese Situation wird sich in der Zukunft aller Wahrscheinlichkeit nach verändern, die Rolle der modernen slawischen Literatursprachen wird die Entwicklung der ungarländischen slawischen Mundarten günstig beeinflussen.

Кальки славянских слов в венгерской лексике

Л. КИШ

Известно, что языки, соприкасающиеся длительное время, заметно сближаются друг с другом прежде всего в области лексики. В результате тысячелетнего контакта венгров со славянами укоренилось не только множество заимствований, но возник и целый ряд калек с обеих сторон. Из калек, образованных в венгерском языке по славянским моделям, были подвергнуты тщательному анализу лишь те, которые относятся к церковной терминологии. В этой области заслуга первых шагов принадлежит Оскару Ашботу (1852—1920), а заслуга подробных исследований, проведенных на базе широкого лексического материала, — Яношу Мелиху (1872—1963). Исследования, конечно, нельзя считать законченными даже в области церковной теминологии. Мы убеждены, например, в том, что венг. *gyümölcsoltó (Boldogasszony)* 'благовещение', *szerzetes* 'монах' и *ünnep* 'праздник' являются кальками славянских выражений. Несколько лет тому назад автор этой статьи занялся последовательным ономасиологическим сопоставлением венгерских слов нецерковной терминологии с их славянскими эквивалентами. Такого рода сопоставление очень трудоемко. Оно является обычно более сложной и трудной задачей, чем исследование заимствований. Для категорического решения проблем не всегда представляется возможность, часто приходится ограничиваться предложением какой-либо вероятности. Ибо те слова различных языков, которые кажутся кальками, могли возникнуть и независимо друг от друга, без воздействия иноязычной модели, просто по подобному ви́дению объективного мира. Для решения вопроса мы должны использовать кроме собственно лингвистических моментов и все те точки опоры, которые даются нам историей, этнографией и другими отраслями науки. В вопросах лексического влияния славянских языков на венгерский следует принять во внимание и румынский язык, который как и венгерский окружен большей частью славянскими языками.

В дальнейшем в статье приводятся венгерские слова, возникшие или получившие какое-то новое значение более или менее вероятным образом под славянским влиянием. Приведенный после венгерского слова славянский эквивалент служит только ориентиром, и отнюдь не означает, что на

данное венгерское слово могло повлиять именно то слово того же славянского языка. Вслед за перечислением венгерских слов, относящихся к данной понятийной категории, одно из этих слов рассматривается несколько подробнее.

Религия, церковь: *feszület* 'распятие', ср. с.-хорв. *propeće, propelo, raspeće, paspelo, raspon* 'то же'; *gyertyaszentelő* 'сретение', ср. с.-хорв. *svijećnica* 'то же'; *húshagyó* 'мясопуст', ср. словен. *mesopust* 'то же'; *húsvét* 'пасха', ср. с.-хорв. *vazam* 'то же' < **męsovъzьmъ* 'то же'; *nagyhét* 'страстная неделя', ср. с.-хорв. *velika nedjelja* 'то же'; *olvasó* 'четки', ср. с.-хорв. *brojanice* 'то же', *čislo* 'то же'; *örökkön-örökké* 'во веки веков', ср. словен. *vekivekoma* 'то же'; *virágvasárnap* 'вербное воскресенье', ср. с.-хорв. *cvjetna nedjelja* 'то же', *cvjetnica* 'то же'; *vízkereszt* 'крещение, богоявление', ср. с.-хорв. *vodokršće* 'то же'; *zöldcsütörtök* 'страстной четверг', ср. слвц. *zelený štvrtok* 'то же'.

Из слов церковной терминологии остановимся подробнее на венг. *szerzetes*. Его основа — *szerzet* обозначает, между прочим, 'закон, канон, правило' и 'монашеский орден'. Слово *szerzetes* теоретически в одинаковой мере может происходить от слова *szerzet* в значении 'закон, канон, правило' или в значении 'монашеский орден'. Слово *szerzet* 'закон, канон, правило' можно производить от глагола *szerez* со значением 'предписать, регулировать', а *szerzet* 'монашеский орден' — от того же глагола *szerez*, но со значением 'основать'. — Способ возникновения слова *szerzetes* можно более или менее точно определить лишь в том случае, если кроме данных исторической лексикологии венгерского языка мы учтем и показания иных языков. Начнем с латыни. В средневековой латыни основной закон, регулирующий жизнь отдельных монашеских орденов, назывался словом *regula*. Наиболее известной была, конечно, *regula* наиболее известного монашеского ордена средневековья — ордена бенедиктинцев. Так как *regula* была главной отличительной чертой монашеских орденов, лат. *regula* помимо первоначального значения 'основной закон монашеского ордена' стало употребляться и в значении 'монашеский орден'. Одним из наименований 'монаха' в средневековой латыни стало слово *regularis*, производное от *regula*. Франц. *régulier* и с.-хорв. *regular* 'монах' заимствованы от лат. *regularis*. Чеш. *řeholník* произведено от чеш. *řehole* 'основной закон монашеского ордена; монашеский орден'. Ср. еще слвц. *reholník* 'монах' < : *rehoľa* 'монашеский орден'. В польском языке праслав. **zakonъ* 'закон' приобретало через значение 'основной закон монашеского ордена' значение 'монашеский орден' и обогатилось дериватом *zakonnik* 'монах'. Можно с уверенностью сказать, что данное смысловое развитие польск. *zakon* и производного от него *zakonnik* происходило под влиянием средневековой латинской пары слов *regula* : *regularis*. В связи с венг. *szerzetes* хочется еще отметить, что моделью для его образования могло послужить средневековое лат.

regularis. Однако, имея в виду довольно обширную группу славянских заимствований, относящихся к жизни в монастырях (*apáca* 'монахиня', *apát* 'аббат', *barát* 'монах', *pilis* 'тонзура', *szesztra* 'бегинка, монахиня' и др.), необходимо рассмотреть и возможность славянского влияния. Среди тех славянских языков, которые могли повлиять на создание венг. *szerzetes*, нам кажется, старочешский занимает первое место. О том, что в обращении венгров в христианство принимали участие и чешские священники, свидетельствует прежде всего деятельность святого Адальберта и особенно его учеников в Венгрии. Благодаря деятельности учеников святого Адальберта, в том числе Радлы и главным образом Анастасия, первого архиепископа в Венгрии, при короле Стефане I (1000—1038) была создана организация венгерской церкви во главе с архиепископством в г. Эстергоме. Из славянских заимствований, относящихся к церковной терминологии, необходимо отнести безусловно к старочешским заимствованиям венг. *dusnok* 'завещанный церкви слуга, обязанный заботиться о ежегодном дароприношении за спасение души своего умершего хозяина, справлять поминки и т. п.' Значит, предположение, что для создателя венг. *szerzetes* были знакомы и лат. *regularis*, и чеш. *řeholník*, не является чрезмерно смелым.

География: *forrás* 'источник', ср. с.-хорв. *vrelo* 'то же'; *halvány* 'старое русло реки, наполняющееся водой лишь во время половодья', ср. с.-хорв. *mrtvaja* 'то же'; *havas* 'гора, покрытая (вечным) снегом', ср. словен. *snežnik* 'то же'; *hegy* 'гора', ср. слвц. *vrch* 'то же'; *hegymeg* 'загорье', ср. с.-хорв. *zagorje* 'то же'; *ingovány* 'трясина', ср. болг. *тресавище* 'то же'; *part* 'холм, гора', ср. с.-хорв. *brijeg* 'то же'; *szoros* 'узкий проход между горами, теснина', ср. болг. *теснина* 'то же'; *tisztás* 'лужайка, поляна', ср. слвц. *čistina* 'то же'; *vízmosás* 'водомоина, овраг', ср. укр. *водомий* 'то же'.

Немного подробнее остановимся на венг. *hegy*. Это, по всей вероятности, исконное угро-финское слово. Его первоначальным значением могло быть 'суживающийся острый конец', из чего через 'верх' развило значение 'гора'. Развитие значения 'верх' → 'гора' обнаруживается и в славянских языках. Слово, восходящее к праслав. **vьrchъ* 'самая высокая оконечность, верхняя часть', во многих славянских языках имеет значение 'холм, гора'; ср. словен. *vrh* 'горка, засаженная виноградом'; слвц. *vrch* 'гора'; русск. *верх* 'возвышенность, бугор, курган'. Если иметь в виду, что значительная часть венгерской географической терминологии (*bérc* 'гора, вершина', *halom* 'холм', *lanka* 'пологий склон', *mocsár* 'болото', *morotva* 'старое русло реки, наполняющееся водой лишь во время половодья', *patak* 'речка, ручей', *róna* 'равнина', *szikla* 'скала' и др.) заимствована из славянских языков, то необходимо считаться и со славянскими кальками. Возможно, что славянский образ мыслей отражается и в значении 'гора' венгерского существительного *hegy*, так как примеры на развитие значения 'верхняя часть' →

'гора' известны нам пока лишь в славянских языках. Теоретически неисключено, хотя на самом деле очень маловероятно, что данное развитие значения в славянских и в венгерском языках произошло независимо друг от друга. Для этого их соседство является слишком близким, а контакты — слишком продолжительными и тесными.

Ремесла, торговля: *ablakos* 'стекольщик', ср. слвц. *oknár* 'то же', *obločiar* 'то же'; *asztalos* 'столяр', ср. словен. *mizar* 'то же'; *bádogos* 'жестянщик', ср. слвц. *plechár* 'то же'; *drótos* 'странствующий жестянщик, обтягивающий треснутые горшки проволокой', ср. слвц. *drotár* 'то же'; *fazekas* 'гончар', ср. с.-хорв. *grnčar* 'то же'; *lakatos* 'слесарь', ср. с.-хорв. *lokotar* 'то же'; *sáfrányos* 'коробейник, торгующий шафраном', ср. слвц. *šafraník* 'то же'; *szabó* 'портной', ср. польск. *krawiec* 'то же'; *varga* 'сапожник', ср. слвц. *švec* 'то же'; *vásárol* 'покупать', ср. с.-хорв. *pazariti* 'то же'; *vég* 'кусок материи определенной длины, штука', ср. с.-хорв. *konac* 'то же'.

Остановимся подробнее на слове *varga*. По происхождению оно является действительным причастием настоящего времени от основы *varg-*, образованной при помощи итеративного суффикса от корня глагола *varr* 'шить'. Собственное его значение — 'тот, кто занимается шитьем'. Венг. *varga*, следовательно, выделяет шитье как самый главный, более всего бросающийся в глаза момент деятельности сапожника. По способу своего образования (оно восходит, как упомянуто выше, к глагольной основе со значением 'шить') венг. *varga* не является единственным; ср. напр., коми (зырян.) *vuršiś* 'тот, кто занимается шитьем: портной, сапожник', лат. *sutor* 'сапожник'. Особенно много названий профессий со значением 'сапожник' произведено от глагола со значением 'шить' в северных славянских языках; ср. чеш. *švec*, слвц. *švec*, в.-луж. *šewc*, н.-луж. *šejc*, польск. *szewc*, блр. *шавец*, укр. *швець*, русск. *швец*. Коми *vuršiś* и венг. *varga* связаны друг с другом лишь общим корнем и сходным способом образования. Их словообразовательные форманты совпадают только в своих функциях, генетически же они друг с другом не связаны. Ни коми, ни венгерское слово не восходит к угрофинской древности. Они возникли позже. Нельзя исключить и возможность иноязычного влияния. У коми *vuršiś* бросается в глаза, что оно имеет такое же двоякое значение — 'сапожник' и 'портной' — как и русск. *швец*. Имея в виду значительное влияние русского языка на коми, можно предполагать, что коми *vuršiś* не является независимым от русского языка, а образовано по модели русск. *швец*. Венг. *varga* также могло возникнуть под иноязычным влиянием, и при этом можно считаться прежде всего с лат. *sutor* и слвц. *švec*. Из них чаша весов склоняется скорее в пользу слвц. *švec* благодаря именно тому, что речь идет о слове, относящемся к понятийной категории ремесла. Среди венгерских названий профессий находится немало славянских заимствований; ср. *bodnár* 'бондарь', *csizmadia* 'сапожник', *esztergá-*

lyos 'токарь', *gerencsér* 'гончар', *kádár* 'кадочник', *kovács* 'кузнец', *mészáros* 'мясник', *takács* 'ткач' и т. д. В венгерской терминологии сапожного ремесла несомненно словацкое заимствование — *dratva* 'просмоленная нитка, дратва'. Однако, в венгерской ремесленной терминологии мы находим, по всей вероятности, не только значительное количество славянских заимствований, но и кальки славянских слов. Такой калькой может быть и венг. *varga*.

Государственное управление, правосудие: *fejedelem* 'князь, господарь, владетель', ср. с.-хорв. *poglavar* 'то же'; *fél* 'сторона (в споре, в тяжбе, в войне)', ср. русск. *половина* 'то же'; *hűvös* 'арестантская, тюрьма', ср. слвц. *chládok* 'то же'; *tartomány* 'провинция', ср. с.-хорв. *država* 'то же'; *vesztőhely* 'место приведения смертной казни в исполнение', ср. с.-хорв. *gubilište* 'то же', *stratište* 'то же'.

Несколько подробнее остановимся на венг. *fejedelem*. Это название сана образовано при помощи суффикса *-delem* от существительного *fej* 'голова'. Так как голова считается самой главной, самой важной, самой благородной частью тела, и полагается, что голова прямо властвует над телом, не удивительно, что во многих языках встречается развитие значения 'голова' → 'выдающийся по общественному положению человек, руководитель'; ср. лат. *caput*, тур. *baş*, фин. *pää*, англ. *head*, чеш. *hlava* и т. д. Однако, примеры на дериваты со значением 'руководитель' от основы со значением 'голова' известны прежде всего в славянских языках; ср. болг. *главар* 'предводитель, главарь'; с.-хорв. *poglavar* 'возглавитель, начальник', словен. *poglavnik* 'руководитель, начальник, владетель', слвц. *hlaváč* 'высокопоставленный человек', русск. *главарь* 'руководитель, вожак' и т. п. Из немецкого словарного состава по структуре можно сопоставить с венг. *fejedelem* слово *Häuptling*, производное от *Haupt* 'голова'. Однако нем. *Häuptling* 'глава семьи; вождь, руководитель' возникло гораздо позднее, лишь в XVII в. К венг. *fejedelem* наиболее близкими по способу образования и по значению являются некоторые южнославянские слова. Словом *poglavnik*, напр., в с.-хорв. языке обозначается и 'князь, государь', а в словенском — 'владетель'. Так как в венгерском языке среди терминов придворных и государственных чинов находится немалое число славянских заимствований (*asztalnok* 'придворный, прислуживающий за королевским столом', *bán* 'наместник', *császár* 'цесарь, царь', *ispán* 'начальник королевских крепостей и войск', *kenéz* 'возглавитель, предводитель', *király* 'король', *nádorispán* 'наместник короля', *udvarnok* 'придворный', *vajda* 'воевода' и др.), можно предполагать и то, что в этой понятийной категории встречаются и кальки славянских — особенно южнославянских — слов. Возможно, что и венг. *fejedelem* связано с такими южнославянскими словами как с.-хорв. и словен. *poglavnik*.

Военное дело: *ezredes* 'полковник', ср. ст.-слав. тысѧштьникъ 'то же', тысѧштьникъ 'то же'; *százados* 'капитан', ср. ст.-слав. сѧтьникъ 'то же'; *szökevény* 'беглец, перебежчик', ср. с.-хорв. *uskok* 'то же'; *tizedes* 'младший сержант', ср. с.-хорв. *desetnik* 'то же'; *ütközet* 'бой, сражение', ср. с.-хор. *bitka* 'то же'.

Рассмотрим подробнее венг. *százados*. На первый взгляд его происхождение объяснимо очень просто: оно образовано, очевидно, от слова *század* 'рота', на том основании, что командиром роты является обыкновенно офицер, состоящий в чине капитана. Однако, данные истории слова *százados* сразу не подтверждают это объяснение его происхождения. Венгерским эквивалентом русского *капитан* в XIII—XVI вв. было *száznagy*. Слово *százados* встречается впервые в 1519 г., но еще параллельно с формой *száznagy*. А слово *század* 'рота', которое «на бумаге» должно было быть основой слова *százados*, зафиксировано впервые лишь в 1604 г., т. е. на 85 лет позже. Итак, хронология показывает, что возведение слова *százados* к слову *század* является некоторой абсурдностью вроде filius ante patrem. По всей вероятности, все это случилось наоборот: слово *század* 'рота' было произведено впоследствии от наименования чина *százados*. Корнем слова *százados* является количественное числительное *száz*. Это соответствует тому, что численность роты, находящейся под начальством капитана, — обычно около ста человек. И в других языках встречаются производные или сложные слова со значением 'капитан', в основе которых лежит значение 'сто'; напр., лат. *centurio*, греч. *ἑκατόνταρχος*, ст.-слав. сѧтьникъ, болг. *стотник*, с.-хорв. *satnik*, русск. *сотник* и др. Ст.-слав. сѧтьникъ считается калькой или лат. *centurio*, или греч. *ἑκατόνταρχος*. Здесь, конечно, мы имеем дело не с классическим видом калькирования, не с полным, а только с частичным соответствием морфем, так как отражен лишь семантический центр (т. е. морфема со значением 'сто') латинского и греческого слов. Ибо ст.-слав. сѧтьникъ имеет следующую структуру: *sъt-ьn-ikъ*. Его корневым словом является количественное числительное *sъto*, к которому присоединяется суффикс прилагательных и порядковых числительных *-ьn-* (ср. ст.-слав. сѧтьнъ 'сотый') и суффикс существительных *-ikъ*, часто образующий названия профессий. Итак, если структуру способа образования ст.-слав. сѧтьникъ хотим передавать средствами венгерского языка, то по современным нормам получается **századikos*, а по нормам средневекового венгерского языка — *százados*. Эта форма и появляется в тексте одного венгерского кодекса в 1519 г. Так как по словообразовательной структуре венг. *százados* является точным, полным соответствием ст.-слав. сѧтьникъ, весьма вероятно, что оно было скалькировано со славянской модели. Непосредственным образцом послужило, вероятно, с.-хорв. *satnik*. Из славянских заимствований в венгерской военной терминологии — с большей или меньшей вероятностью — являются сербохорватскими: *csata* 'отряд; битва', *dalia* 'воин,

богатырь', *fringia* 'сабля', *levente* 'воин, богатырь', *strázsa* 'стража', *vitéz* 'воин, витязь, богатырь', *zászló* 'флаг, знамя' и т. п. Именно поэтому могут быть в военной терминологии венгерского языка кроме сербохорватских заимствований и кальки с сербохорватских образцов. Такой калькой может быть между прочим и *százados*.

Кушанья: *főzelék* 'овощное блюдо', ср. с.-хорв. *obara* 'то же', *varivo* 'то же'; *mártás* 'соус', ср. слвц. *omáčka* 'то же'; *rétes* 'струдель', ср. с.-хорв. *banica* 'то же', *gibanica* 'то же'; *rezsderelye* 'ленивые вареники', ср. польск. *pierogi leniwe* 'то же'.

Словом *mártás*, засвидетельствованным с 1585 г., первоначально был назван предмет действия, обозначенного глаголом *márt* 'макать', следовательно, оно было названием кушанья, съедаемого «примакиванием». В наши дни уже едим соус обычно другим способом. Подобно овощному блюду, гарниру и салату и соус служит лишь своеобразным дополнением к главному блюду. Поэтому в сознании носителей венгерского языка этимология слова *mártás* 'соус' несколько потускнела, его связь с глагольной основой *márt* 'макать' ослабилась. По той же модели, т. е. от глагола со значением 'макать', образовано название соуса и в нескольких других языках; ср. лат. *intinctus, tinctus*, ит. *intingolo*, фин. *kastike*, нем. *Tunke* и др. Сюда относятся и некоторые славянские слова со значением 'соус'; ср. с.-хорв. *umak, umaka*, словен. *omaka*, чеш. *omáčka*, слвц. *omáčka*. По всей вероятности, часть этих слов возникла независимо друг от друга на основе момента «примакивания». Однако, несомненно, что среди них могут быть и кальки. Возможной моделью для венг. *mártás* могли послужить в первую очередь лат. *intinctus, tinctus* и выше упомянутые славянские эквиваленты. В венгерском языке встречается целый ряд славянских заимствований, обозначающих виды кушанья; ср. *bobajka* 'род мучного кушанья на рождество', *bukta* 'род сладкого пирожка', *galuska* ~ *haluska* 'галушка', *gánica* 'род каши из муки; галушка', *gobonca* 'струдель', *kalács* 'сладковатый пшеничный хлеб, калач', *kolbász* 'колбаса', *laska* 'лапша', *lekvár* 'повидло', *omácska* 'соус', *pecsenye* 'жаркое', *pogácsa* 'род соленого пирожка круглой формы', *polyéka* 'похлебка, суп', *szalonna* 'свиное сало, шпик', *tészta* 'тесто; мучное' и др. Очень вероятно, что в числе венгерских названий кушаний находятся не только славянские заимствования, но и кальки. Так как некоторые из названий кушаний, заимствованных из славянских языков (*bobajka, bukta, haluska, lekvár, omácska, polyéka* и т. д.), проникли в венгерский язык несомненно из севернославянских языков, преимущественно из словацкого языка, можно предполагать, что и венг. *mártás* скалькировано со своего словацкого эквивалента *omáčka*, который вошло в венгерские говоры и как заимствованное слово.

Части тела, уход за телом, болезни: *fésű* 'гребень, расческа', ср. словен. *glavnik* 'то же'; *himlő* 'оспа', ср. болг. *сипаница* 'то же'; *kép* 'лицо', ср. с.-хорв. *obraz*.

Существительное *himlő* образовано от действительного причастия настоящего времени устаревшего глагола *himlik* 'рассыпаться', являющегося непереходной парой глагола *hint* 'сыпать'. Это соответствует тому, что данная заразная болезнь проявляется в мелких прыщиках, пузырьках, словно «рассыпанных» по телу. Подобное ви́дение объективного мира отражается и в некоторых славянских языках в наименовании болезни 'variola"; ср. ст.-слав. ѡспы; болг. *сипаница;* с.-хорв. *ospice;* словен. *osepnice;* слвц. *sypanice;* польск. *ospa;* блр. *воспа;* укр. *віспа;* русск. *оспа*. Все эти славянские слова восходят к праслав. **sypati (*sypljǫ)*, являющегося итеративной (многократной) формой глагола **suti (*sъpǫ)* 'сыпать', и имеют то же значение как и венг. *himlő*. Из более известных европейских языков лишь в румынском языке встречается это же ви́дение объективного мира в связи со словом, обозначающим 'оспу'; ср. рум. *varsăt* 'оспа' < : *vărsa* 'сыпать'. По мнению некоторых исследователей, рум. *varsát* могло содействовать в том, что болг. *сипаница* имеет значение 'оспа'. На наш взгляд, более вероятным является противоположное предположение. Ибо вряд ли может быть случайностью, что кроме славянских языков только в венгерском и в румынском языках оспа называется словом, производным от глагола со значением 'сыпать'. Припомним те венгерские названия болезней, которые заимствованы из славянских языков: *csömör* 'разновидность заболевания желудка', *dobroc* 'накожная сыпь', *golyva* 'опухолевидное увеличение щитовидной железы, зоб', *görcs* 'судорога, корчи', *guba* 'проказа', *guga* 'воспаление лимфатических сосудов, чума', *gusa* 'зоб', *hompor* 'струп, короста', *kór* 'больной', *kutyik* 'опрелость угла рта', *lise* 'лишай', *nátha* 'насморк', *orbánc* 'рожа', *pupenc* 'прыщ', *szopornyica* 'разновидность заразного заболевания собак', *torongy* 'язва ягодиц', *túr* 'язва', *zsába* 'прострел, люмбаго' и др. Если в какой-либо понятийной категории так много славянских заимствований, то там могут быть и кальки славянских слов. Возможно, что в создании венг. *himlő* тоже содействовали славянские слова типа ѡспы, *сипаница*. По поверхностному суждению это предположение подтверждается и тем, что венг. *ragya* 'рябина, оспина' заимствовано из сербо-хорватского языка. Однако в период заимствования данное слово имело значение 'хлебная ржавчина'. Значение 'рябина, оспина' возникло уже в венгерском языке благодаря переносу названия по сходству признаков.

Сельское хозяйство: *borsó* 'боб, фасоль', ср. с.-хор. *grah* 'то же'; *élet* 'зерновые хлеба', ср. словен. *žito* 'то же'; *hamv* 'налет (на сливах, на винограде и т. п.)', ср. с.-хорв. *pepeljak* 'то же'; *hárslevelű* 'сорт винограда и белого вина' ср. с.-хорв. *lipolist* 'то же'; *kapás* 'человек, работающий моты-

гой; виноградарь', ср. с.-хорв. *kopač* 'то же'; *tisztabúza* 'пшеница' ср. с.-хор. *čisto žito* 'то же'.

Венг. *hamv* является этимологически несколько обособленным вариантом существительного *hamu*. Его значение 'налет (на сливах, на винограде и т. п.)' возникло из первичного значения 'пепел' благодаря наименованию по сходству признаков. Среди европейских языков подобное ви́дение объективного мира отражается лишь в с.-хорв. *pepeljak*. И это едва ли является случайностью. В венгерском языке мы находим много названий фруктов, заимствованных из славянских языков. Таковы, напр., *barack* 'персик; абрикос', *cseresznye* 'черешня', *dinka* 'сорт винограда и вина', *dinnye* 'дыня; арбуз', *godolya* 'груша', *kadarka* 'сорт винограда и вина', *makaria* 'сорт груши', *málna* 'малина', *pöszméte* 'крыжовник', *szamóca* 'земляника, клубника', *szercsika* 'сорт яблока', *szilva* 'слива', *szlankamenka* 'сорт винограда и вина' и т. д. Значительная часть этих слов — *dinka*, *kadarka*, *makaria*, *szercsika*, *szlankamenka* — заимствована из с.-хорв. языка, так как и сами эти фрукты попали в Венгрию с Балкан посредством сербов и хорватов. Кроме заимствований и в кальках должна отражаться роль с.-хорв. языка в формировании венгерской терминологии плодоводства. Поэтому не исключено, что венг. *hamv* 'налет (на сливах, на винограде и т. п.) по своему происхождению связано с с.-хорв. *pepeljak*.

Растительный мир: *macskaméz* 'клейкий древесный сок', ср. с.-хорв. *mačkin med* 'то же'; *rókagomba* 'лисичка, ср. словен. *lisica* 'то же'.

Венг. *macskaméz* в значении 'древесный сок' отмечается с 1585 г. Среди его славянских эквивалентов находятся и такие, которые состоят из структурных элементов со значением 'кошачий' и 'мед'; ср. с.-хорв. *mačkin med*, словен. *mačkin med*, чеш. *kočičí med*. Во всех этих выражениях собственным значением структурного элемента, обозначающего 'кошачий', является 'ложный, ненастоящий, кажущийся, мнимый'. Это объясняется общепринятым мнением, что кошка — ложное, лицемерное животное, чья лесть обманывает. В связи с венг. *macskaméz* можно предполагать, что значение 'древесный сок' этого сложного слова возникло под влиянием словен. или с.-хорв. *mačkin med*. Это предположение поддерживается и тем, что венг. *mézga* 'клейкий древесный сок' (т. е. синоним слова *macskaméz)* и названия трех косточковых пород фруктовых деревьев *(barack, cseresznye, szilva)* заимствовано из славянских, и по всей вероятности, именно из южнославянских языков. В этом отношении деревья косточковых пород важны потому, что клейкий древесный сок стекает наиболее приметно из трещин коры именно этих деревьев.

Метеорология: *bárányfelhő* 'маленькие кучевые облака, барашки', ср. слвц. *baranec* 'то же'; *dara* 'осадок в виде мелких, шарообразных ледяных зерен', ср. с.-хорв. *krupa* 'то же'.

Венг. *dara* заимствовано из тюркских языков в значении 'продукт питания, состоящий из очищенных и лущеных хлебных зерен'. По отношению к этому его вторичное, метеорологическое значение является результатом наименования по сходству внешних признаков, и с ним можно сопоставить пару немецких слов: *Graupe* 'крупа как продукт питания': > *Graupel* 'крупа как вид атмосферных осадков'. Но поскольку нем. *Graupe* — славянского, точнее лужицкого происхождения, то стóит остановиться на славянских языках. Праслав. **krupa* 'продукт питания' приобрело почти во всех славянских языках значение 'вид атмосферных осадков'; ср. с.-хорв. *krupa*, словен. *krupi*, чеш. *kroupy*, слвц. *krúpy*, польск. *krupy*, русск. *крупа* и др. Слав. *krupa* в своем первичном значении 'продукт питания' проникло и в венгерский язык, где оно превратилось в *korpa*. Мы предполагаем возможным, что и вторичное, метеорологическое значение данного славянского слова могло повлиять на словарный состав венгерского языка. Быть может, что метеорологическое значение венг. *dara* возникло под влиянием соответствующего значения слав. *krupa*. В метеорологической терминологии венгерского языка имеется несколько славянских лексических заимствований; ср. *jugszél* 'южный ветер', *kossava* 'ветер на нижнем Дунае', *kurnyavica* 'гроза', *maráz* 'иней, изморозь', *pára* 'пар, туман', *vihar* 'буря', *zimankó* 'ненастная погода, стужа', *zivatar* 'гроза' и др. Поэтому в этой понятийной категории могут быть и семантические заимствования из славянских языков.

Материнство: *viselős* 'беременная', ср. словен. *nosečna* 'то же'. Венг. прилагательное *viselős* образовано при помощи суффикса *-s* от формы *viselő*, т. е. от действительного причастия настоящего времени глагола *visel* 'быть в состоянии беременности'. (Первичное значение глагола *visel* — 'носить'.) Суффикс *-s* обозначает продолжительность признака, состояния, выраженного при помощи причастия. Кроме венгерского, и в других языках употребляются слова, восходящие к глаголу со значением 'носить', для выражения понятия 'беременная'; ср. лат. *forda*, лит. *nėščia*, нем. *trächtig* и др. С.-хорв. *noseća* и словен. *noseča*, являющиеся собственно говоря ни чем иным, как формой женского рода действительного причастия настоящего времени от с.-хорв. или словен. глагола *nositi*, близки к венг. *viselős* не только по смыслу корня, но и по своей структуре. Значит, с.-хорв. *noseća* и словен. *noseča* отличаются от венг. *viselős* лишь в том, что в конце у них отсутствует морфема, соответствующая венгерскому суффиксу *-s*. Но если учесть, что словенское прилагательное *nosečna* 'беременная' образовано от причастия при помощи суффикса *-ьn-* для особого подчеркивания продолжительности признака, то можно заявить, что нашлось точное структурное соответствие венг. *viselős*. В словарном составе венгерского языка имеется целый ряд славянских заимствований, относящихся к понятийным категориям рождения и ухода за грудным ребенком; ср. *bába* 'по-

вивальная бабка, акушерка', *dajka* 'няня', *méh* 'матка', *paszita* 'угощение, празднество после обряда крестин', *pelenka* 'пеленка', *pesztonka* 'нянька', *pólya* 'конверт для завертывания грудных детей' и др. Поэтому очень вероятно, что в венгерскую терминологию данной понятийной категории попадали и кальки славянских слов. Возможно, что и венг. *viselős* имеет отношение к словен. *nosečna*.

Суеверие: *tudós* 'знахарь', ср. с.-хорв. *veštak* 'то же'. Венг. *tudós*, производное от глагола *tud* 'знать', быть может, принимало значение 'лекарь-колдун' под влиянием славянских слов типа *veštak*, *знахарь*. Некоторые венгерские слова, относящиеся к суеверию, заимствованы из славянских языков; ср. *babona* 'суеверие', *bálvány* 'идол, болван', *kuruzsol* 'знахарить' *varázsol* 'колдовать, ворожить' и др. Стало быть, в этой понятийной категории возможны и кальки славянских слов. Венг. *tudós* в значении 'знахарь' тоже может иметь отношение к славянским словам типа *veštak*, *знахарь*.

Архитектура: *szarufa* 'стропило', ср. с.-хорв. *rog* 'то же'. Первой частью сложного венгерского слова *szarufa* является *szaru* 'рог'. Быть может, что в создании венг. *szarufa* играли роль следующие славянские слова: с.-хорв. *rog*, *rožnik*, словен. *roženica*, слвц. *roh*. В венгерской терминологии строительства имеется несколько славянских заимствований *(borona* 'бревно', *cserép* 'черепица', *deszka* 'доска', *eszterhéj* 'стреха', *gerenda* 'бревно, балка', *oszlop* 'столб', *patics* 'плетеная стена', *pince* 'подвал, погреб', *pitvar* 'сени', *rag* 'стропило', *szelemen* 'продольная балка, образующий хребет крыши', *vályog* 'саман' и др.), и поэтому она могла пополняться и кальками славянских слов. Такой калькой может быть и слово *szarufa*. Вероятность этого предположения особенно увеличивается, если примем во внимание, что в форме *rag* славянский образец венг. *szarufa* и сам проник в венгерский язык.

Наречия: *főmeredek* 'стремглав', ср. с.-хорв. *strmglav* 'то же'; *nagyon* 'очень'; ср. ст.-слав. **вельми** 'то же'.

Числительные: *tizenegy* 'одинадцать', ср. ст.-слав. **единъ на десѧте** 'то же'; *tizenkilenc* 'девятнадцать', ср. ст.-слав. **девѧть на десѧте** 'то же'.

Данные исследования мы еще будем продолжать, но надеемся, что уже и представленные результаты убедительно доказывают, что сопоставительное изучение слов, отражающих подобное ви́дение объективного мира, значительно обогащает наши знания о межъязыковых контактах венгров и славян.

М. А. Бакунин и венгерское национально-освободительное движение (1847–1864)

М. КУН

Памяти Ю. М. Стеклова

1. «Бакунин сложился как политическая фигура в 40-х годах XIX века,... в момент всеобщего потрясения европейских государств, когда буржазное общество впервые начало освобождаться из пут феодально-полицейской монархии» — говорится в статье Ю. Стеклова. «Что разделяет и сближает нас с Бакуниным, — ... колоссальная фигура Бакунина является символом этого грандиозного исторического перелома. Бакунин ... в первое время своей политической деятельности преимущественно интересовался судьбами славянских народов, главным образом, народов аграрных,...»[1] Включившись весной 1848 г. в революционное и национально-освободительное движение народов Восточной Европы, М. А. Бакунин немалое внимание уделял и Венгрии. Историки, занимавшиеся Бакуниным или проблематикой того времени, — в первую очередь М. Неттлау, В. Полонский, Ю. Стеклов, Н. Пирумова, В. Чейхан, В. Жачек, Э. Арато, Э. Ковач — обратили на это внимание, однако, сама тема, как таковая еще не нашла своего исследователя.[2] До сих пор почти неизвестны венгерские связи Бакунина середины 60-х годов XIX века, не выявлены отклики на его деятельность в венгерской прессе второй половины XIX, начала XX в. а также влияние его идей на рабочее движение Венгрии.

Ниже нам хотелось бы — отнюдь не претендуя на полноту — показать отношение Бакунина к антигабсбургскому движению в Венгрии в 1848—49 гг., отметить важнейшие этапы его политической деятельности, имеющие к этому непосредственное отношение, привести некоторые свидетельства

[1] *Ю. Стеклов*, Что разделяет и сближает нас с Бакуниным: Вестник Коммунистической Академии 18 (1920) 17.

[2] См. следующие работы: литографированный труд M. Nettlau, Michael Bakunin, I—III. 1896—1902; *В. Полонский*, Михаил Алексадрович Бакунин. Жизнь, деятельность, мышление, I. Москва—Ленинград 1925; *Ю. Стеклов*, Михаил Александрович Бакунин.Его жизнь и деятельность, I—IV. Москва—Ленинград 1926—27; *Н. Пирумова*, Бакунин. Москва 1970; V. Čejhan, Bakunin v Čechách. Praha 1928; V. Žáček, Čehové a Poláci roku 1848, I—II. Praha 1947; Arató E., Egykorú demokratikus nézetek az 1848—1849. évi magyarországi forradalomról és ellenforradalomról. Budapest 1971; Kovács E., Magyar—cseh történelmi kapcsolatok. Budapest 1952.

венгерских современников и сослаться на неизвестные архивные материалы, связанные с его пребыванием в Италии.

Исследование это посвящается памяти видного историка-марксиста, автора 4-томной монографии о М. А. Бакунине, Ю. М. Стеклова, столетие со дня рождения которого отмечается в 1973 г.

2. 29 ноября 1847 г. на митинге в Париже, посвященном 17-ой годовщине польского восстания 1830—31 гг., Бакунин произнёс речь, направленную против самодержавного строя николаевской России, а также против идеологов *консервативного* панславизма. Зажигательная речь Бакунина имела большой успех и принесла ему популярность в демократических кругах Франции. Но на нее «откликнулось» и российское посольство, и граф Р. Аппони (венгерский магнат, заядлый сторонник венского двора), представлявший интересы Габсбургов в Париже.[3] В результате никак не либеральное министерство внутренних дел Франции, — которое к тому времени завело уже досье на Бакунина, — выслало русского эмигранта за пределы страны.

Вернувшись в Париж, после победы французской февральской революции, Бакунин был охвачен желанием перенести её в Восточную Европу. «...быть может меньше чем через год, чудовищная австрийская империя рушится;» — предсказывал он 13 марта на страницах парижской «Реформы». (111 : 296)[4] События как бы опередили эти слова: через 48 часов были нанесены удар за ударом столь ненавистной ему Габсбургской империи.

Сначала Бакунин думал, что правительство Франции активно станет на сторону национально-освободительных движений Европы. Но «медовый месяц» республики несколько «отрезвил» его и ускорил отъезд через Франкфурт и Берлин во Вроцлав. В столице Силезии, куда он прибыл 26 апреля, Бакунин включился в местное движение поляков, а т. к. с середины 40-х гг. он был сторонником сближения с деятелями польского национально-освободительного движения — то решил стать участником их борьбы против Гогенцоллернов и Романовых.

Возникает вопрос: оказал ли влияние переезд Бакунина из Франции в Германию и Восточную Европу на дальнейшее формирование его мировоззрения? Думается что да, но лишь до известной степени, так как трудно провести грань между изменением политических взглядов Бакунина во время «весны народов» и его всегдашним умением приспосабливаться к новой обстановке. Перед отъездом из Парижа в Германию, Бакунин в какой-то мере представлял интересы «увриеров», т. е. пролетариев предместий, которые

[3] J. Pfitzner, Bakuninstudien. Prag 1932, 34—39.

[4] Цитаты из выступлений и писем Бакунина приводятся в большинстве случаев по следующему изданию: *М. А. Бакунин*, Собрание сочинений и писем, 1848—1876, под ред. и с примечаниями Ю. М. Стеклова [незавершенное], I—IV. Москва 1934—1935.

уже в марте были недовольны политикой буржуазии, верхушки национальной гвардии и правительства.[5] Путешествуя же по Германии, где рабочее движение было еще слабо развито, Бакунин не мог не прийти к логическому выводу, что ему остается рассчитывать разве что на поддержку полутиков типа А. Руге, Г. Мюллера-Стрюбинга иначе говоря, буржуазных демократов, стоявших не на левом фланге европейского прогрессивного движения. (От Маркса и его окружения — судя по известным письмам Г. Гервегу и П. Анненкову — Бакунин отдалился еще в 1847 г. А об активном рабочем движении в славянских землях тогда еще не было и речи.)

Таким образом Бакунин мог выбрать два пути: либо остаться в изоляции и превратиться в беспомощного наблюдателя, либо включиться в славянские национально-освободительные движения, попытаться возглавить их и тем самым внести в них более «радикальную струю». Бакунин избрал последнее и, как известно, с великой охотой, тем более, что в конце 1847 г. в Брюсселе, под влиянием польских эмигрантов он стал мечтать (правда в абсолютно абстрактной форме) о своем участии в борьбе славянских наций за независимость и создание *демократической* славянской федерации. Поэтому нам не кажется странным, что во Вроцлаве Бакунин, — который, по словам Энгельса, «понимал Гегеля»[6] стало быть, обладал диалектическим образом мышления, — применяясь к новой обстановке, выдвинул на передний план уже лозунги национально-освободительных движений народов Восточной Европы, снизив при этом значение социальных вопросов, вследствии чего в дальнейшем ему приходилось сознательно «смягчать» текст своих выступлений и воззваний. (Сравним начальный и окончательный варианты его первого «Воззвания к славянам». В начальном варианте Бакунин попытался выдвинуть ряд конкретных предложений для решения социальных вопросов, а в окончательном варианте, явно идя на компромисс с самим собою, высказался исключительно по национальному вопросу. То же самое можно сказать и о его выступлениях на Славянском съезде в Праге. Критикуя идеологию австрославизма Бакунин не упрекнул однако публично ни однако из лидеров этого течения, надеясь очевидно либо переубедить их, либо завязать с ними деловые контакты. И только после выхода в свет первого «Воззавания к славянам» Бакунин стал выступать на политической арене с «открытым забралом».)

До весны 1848 г. Бакунин занимался исключительно вопросами теоретического характера. Как писал Герцен, деятельность его была «...сначала

[5] В марте 1848 г., вскоре после изгнания Луи-Филиппа, Бакунин принял участие в демонстрации парижских рабочих, направленной против умеренных политиков, вошедших в правительство Французской республики и верхов Национальной гвардии. Окажись он летом того-же года в Париже, «увриеры» несомненно нашли бы в нем одного из предводителей баррикадных боев.

[6] Русские современники о К. Марксе и Ф. Энгельсе. Москва 1969, 114.

отвлечённо-философская, потом вообще социально революционная...»[7] Отсюда его первые просчеты в конкретном анализе славянских национально-освободительных движений, анализе, произведенном в атмосфере «...мечтательного воодушевления первых месяцев революции.»[8] Но проведя короткое время в Германии и Чешских землях Бакунин уже правильно сориентировался. Оказывая слева влияние на различные круги славянской мелкой буржуазии и интеллигенции, мечтая о контакте с крестьянами и рабочими (в частности на чешских землях), пытаясь возглавить славянские движения и подчинить их не только региональным интересам, но и делу европейской революции, Бакунин играл в 1848—49 гг. исключительно важную и *безусловно прогрессивную* роль. «Никто в мире не мог бы лучше представлять революционную идею небольшого меньшинства его родины, чем Бакунин, — отметил по следам свежих событий Герцен, — русский, друг поляков, вооруженный всем, что могла только дать немецкая наука, и социалист, как наиболее передовые люди Франции».[9]

Многие авторы характеризуют Бакунина 1848—49 годов *исключительно* как панслависта, подчеркивая, что взгляды его — совпадают со «славянской идеологией» и политическими воззрениями русских славянофилов, панславистов-консерваторов разных течений и оттенков и т. д. Это неверно. Бакунин, — участник славянских движений, ни на минуту не порывал со своим прошлым революционного демократа. Но не удивительно, что в атмосфере национального подъема в своих выступлениях и статьях, *обращенных к славянам*, он неоднократнопользовался терминологией, присущей тогдашней панславистской литературе. Но исходя *только* из этого, было-бы необоснованым считать Бакунина политиком, стоящим на одной платформе с представителями разных течений, также носящих имя панславизма. По сути дела, даже на славянском съезде в Праге, «с головой уйдя» в «славянские дела», он как и прежде сочувствовал многим идеям демократов Запада.

«Я — славянин, я — русский, настоящий русский, я люблю свое отечество, я конечно, горячий поборник славянского дела,... при всем том, я полагаю, что вправе называть себя демократом. Дело демократии, ...для меня настолько превыше всего, что если бы я думал, что в качестве славянина и русского я должен перестать быть демократом, то я скорее перестал бы быть славянином и русским,» — откровенно высказал он летом 1848 г. свое credo в наброске открытого письма в берлинскую «Реформу» (III. 320).

Называя Бакунина представителем *демократического панславизма* (и употребляя этот термин отнюдь не в отрицательном смысле), мы подчеркиваем коренное отличие его идеологии от идеологии всех политиков данного периода, называвшихся панславистами. (И еще гораздо точнее было бы назвать Бакунина этого периода *всеславянским* революционером-демократом, придававшим в 1848—49 гг. исключительно большое значение *всеславянскому*

[7] *А. И. Герцен*, Собрание сочинений в тридцати томах. Москва 1954—66, XVI : 16.
[8] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Сочинения, 6. Москва 1957, 290.
[9] *А. И. Герцен*, указ. соч. 7 : 357.

движению.) Стараясь совмещать (и часто успешно совмещая) участие в славянских движениях со своими демократическими идеалами, Бакунин — хотя и ошибаясь подчас — с весны 1848 г. искал путей к претворению в жизнь союза славянских и немецких демократов. И уже летом 1848 г., точно магнит притянули его к себе события, происходившие в Венгрии.

3. До приезда во Вроцлав Бакунин видимо не придавал особого значения деятельности венгерских общественных кругов. В его статьях и письмах, датированных концом 1847 — началом 1848 гг., Венгрия даже не упоминается. Правда, до отъезда из Парижа он и о славянских нациях Восточной Европы знал только «по рассказам очевидцев да по книгам.» (IV. 132). (Между тем в Венгрии к тому времени было уже известно мангеймское издание его выступления на польском митинге в Париже.)[10]

Первые сведения о Венгрии Бакунин почерпнул от далеко не «нейтральных» людей, а именно: от славянских политиков, с которыми он встретился во Вроцлаве, а затем от участников пражского Славянского съезда. На этом съезде — созванном в том числе и с целью объединения славян в борьбе с «мадьярской опасностью» — Бакунин изо дня в день общался с чешскими, хорватскими, словацкими и сербскими политическими деятелями, выступавшими против венгров в первую очередь с национальной или с государственной (в большинстве случаев австрославистской) точки зрения. Но хорошо запомнилась Бакунину и критика венгерского господствующего класса некоторыми радикально настроенными делегатами, критика не только с национальных, но и с социальных позиций. Поэтому он сделал выводы, что корни славянско-венгерской национальной вражды уходят вглубь социальной почвы и считал впоследствии антимадьярское вооруженное выступление словаков «войной славянского мужика, у которого хотели отобрать всё: свободу, собственность вплоть до родного языка» (III. 332).

В Праге Бакунин сразу стал играть видную роль в польско-русинской секции съезда и был избран делегатом в секцию южных славян, где совсем близко столкнулся с обсуждением сербско-венгерских и хорвато-венгерских национальных распрей. Члены этой секции, — вспоминает он в «Исповеди», —

«...были чужды...прениям и занимались исключительно приуготовлениями к венгерской войне, уговаривая и прочих славян отложить все внутренние вопросы до совершенного низложения мадьяр, и, как иные говорили, до совершенного изгнания оных из Венгрии.» (IV. 136.) О словацко-венгерских противоречиях Бакунину рассказывал в первую очередь видный словацкий политик Л. Штур.[11]

[10] M. Bakunin, Rußland, wie es wirklich ist. Mannheim 1848.

[11] Об участии Бакунина в событиях съезда см. *Б. А. Евреинов*, Бакунин и славянский съезд 1848 года в Праге: Записки Русского научного института в Белграде, 13 (1936) 131—160; Slovanský sjezd v Praze roku 1848, Sbirka dokumentů. K vydání připravil V. Žaček. Praha 1958; V. Čejhan, указ. соч. 14—26; О его связях с Л. Штуром см.: T. Ivantyšynova, L'udovít Štúr a Michail Bakunin v revolucii 1848—1849; Zborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského 21 (1970) 9—25; V. Čejhan, Bakunin und Štúr. L'udovít Štúr und die slawische Wechselseitigkeit. Bratislava 1969, 256—263.

Судя по «Исповеди», Бакунин знал и о намерении некоторых польских политиков стать посредниками между южными славянами и венграми, а так же о переговорах венгерского правительства с австрийскими официальными органами и Габсбургами. Отнесясь к этим переговорам неодобрительно, считая Кошута «непоследовательным демократом», Бакунин, как и К. Либельт и большинство присутствовавших на съезде поляков, пытался отговорить южнославянских политиков от союза с Габсбургами против венгров. Постараемся обобщить, что успел он достигнуть за короткое пребывание в Праге: а) ему удалось проявить себя хорошим оратором во время участия в работе одновременно двух секций; б) вместе с Ф. Захом и К. Либельтом он принял участие в составлении «Обращения к европейским народам» (окончательная, более приемлемая для умеренных участников съезда редакция этого документа, принадлежит Ф. Палацкому: III : 477—480); в) в какой-то мере ему удалось подготовить почву для создания тайного общества «Славянских друзей», общества с «всеславянской», но отнюдь не анархистской, как считают некоторые авторы, платформой; г) он содействовал распространению антигабсбургских настроений среди делегатов, требуя «...возвращения хорватских и других славянских полков из Италии» и советуя послать «...поверенного в Венгрию к Кошуту,... не от имени бана Елачича, но во имя всех соединенных славян для того, чтобы разрешить мирным образом мадьяро-славянский вопрос и предложить мадьярам... вступить в славянский или...восточно-республиканский союз на правах равных со всеми славянами» (IV. 141); д) выступил в качестве одного из идеологов левого крыла съезда.

Несмотря на — пока еще — *субъективно* отрицательное отношение к политике венгерского правительства, политическая платформа Бакунина *объективно* никак не может считаться «антимадьярской». Но в Венгрии о ней и понятия не имели. Поэтому неудивительно, что орган демократов (в нем сотрудничал и Шандор Петёфи), газета Radicallap, исходя из корреспонденций Augsburger Allgemeine Zeitung, от 29 июня 1848 г. осудила «панславистскую» деятельность Бакунина на славянском съезде.

4. После подавления пражского восстания, в котором Бакунин играл активную, но отнюдь не руководящую роль, он поехал через Вроцлав в Берлин, а затем, преследуемый прусской полицией, вынужден был 22 сентября уехать оттуда, а 8 октября уже и из Силезии. Наконец, Бакунину удалось выбрать для места жительства сравнительно «мирное» государство Ангальт—Кетен, удобное для связей с немецкими демократами и расположенное поблизости к бурлящей империи Габсбургов. Там он и приступил к работе над первым своим «Воззванием к славянам». (III. 531—537).

«Воззвание», принесшее ему огромную известность, Бакунин начал писать еще во время похода Елачича на Вену, а кончил в разгар оборонитель-

ных боев революционной венгерской армии с полками Виндишгреца, поддерживаемыми сербскими, румынскими и словацкими повстанцами. Поэтому «Воззвание» направлено прежде всего против Габсбургов с призывом к славянам, отбросив былые обиды, высказаться «против Виндишгреца и за мадьяр» (III. 363). Но Бакунина волновали не только иллюзии видных славянских политиков относительно «благородных намерений» австрийского императора. Тревожила его и активизация российской внешней политики, а так же слухи о концентрации русских войск на границе с Венгрией (III. 357—358).

Внимательно следя за событиями в России, Бакунин не мог не знать, какое большое внимание проявлял военный и административно-бюрократический аппарат Николая I к любым изменениям в Европе, и в частности, к славянским провинциям империи Габсбургов.

«Самые горестные события на Западе благоприятно отразились на святой Руси, — писала всегда точно реагировавшая на мнение официальных кругов «Северная пчела». — Негодование — общее чувство русского народа при вероломстве чужеземном, расшевелило русские чувства: верность, преданность и любовь к русскому царю и отечеству!... все мы гордимся, что самые верные слуги своего государя, защитники правды, чести, прав божеских и человеческих, австрийские генералы: граф Радецкий, князь Виндишгрец, кроатский бан ...Иеллалич — нашей славянской крови... Мир славянский, славянская планета — это Россия!»

Подобного мнения придерживались не только борзописцы, типа Ф. Булгарина, но и такие высокообразованные интеллигенты, как Ф. Тютчев.[12] Не только с прогабсбургскими славянскими кругами, но и с царизмом скрестил свое перо Бакунин.

Выпуск в свет «Воззвания» мы считаем публичной декларацией бесповоротного разрыва с подавляющим *большинством* известных *официальных лидеров* славянских движений. Пропагандируя осенью-зимой 1848 г. более революционное решение вопроса независимости славянских народов, чем во время своих выступлений на Славянском съезде, Бакунин оказался отчасти под влиянием промадьярски настроенных немецких демократов. (Ниже мы увидим, что революционные планы Бакунина, частично изложенные им в «Воззвании», впоследствии встретили горячее сочуствие со стороны чешских радикальных кругов: Й. В. Фрич, Э. Арнольд, К. Сабина и т. д.)

Во время работы над «воззванием» углубилась пропасть между Бакуниным и столь полюбившемся ему в Праге вождем словацкого национального движения Л. Штуром.

[12] Статью «Северной пчелы» цит. по след. книге: *А. С. Нифонтов*, Россия в 1848 году. Москва 1949, 56; Ф. Тютчев в записке «Россия и революция», поданной Николаю I после февральской революции и напечатанной на французском языке в 1849 г. в Париже, считал, что «изо всех врагов России» «мадьярская Венгрия» «едва ли не питает к ней самую озлобленную ненависть... мадьяризм, совершенно освобождённый, предоставит полную свободу всем своим крайностям...». Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева. С-Петербург, 1913, 304—305.

«Брат, что делаете вы? Вы губите славянщину... вы жертвуете великое дело славян и действуете только в пользу императора и австрийской аристократии ... Вы объявили войну революции, вы служите реакции, вы кладёте бесчестье на всю славянщину» (III. 320),

— ответил русский революционер на призыв Л. Штура присоединиться к нему в Карпатах. А ведь известно, что он и вправду обещал это, не только в порыве энтузиазма, но и с целью повлиять на повстанцев *слева*. В «Исповеди» Бакунин признается, что летом 1848 г., занимая антиавстрийские позиции, он желал, чтобы русский народ, свергнув царя, выступил

«...против Германии и против мадьяр,...против целого света, для окончательного освобождения всех славянских племен...» (IV. 151—152).

Три-четыре месяца спустя Бакунин уже счел нужным публично выступить только против той политики

«...которая поддерживалась сторонниками Австрии, хотевшими из славянских народностей создать новый пьедестал для могущества Габсбургов, и той, которая поддерживалась петербургским панславизмом.» (Бакунин имеет ввиду официальные круги России — *М. К.*).[13]

Но прямых контактов с венграми Бакунин в 1848 г., видимо, не имел.

5. После выхода в свет «Воззвания к славянам», Бакунин окунулся с головой в организаторскую деятельность. В числе многих его планов возникает также идея примирить славян с немецкими демократами, а в первую очередь наладить контакты между чешскими и немецкими прогрессивными деятелями чешских земель. Бакунин испытывал в это время немало затруднений (отсутствие денег, политических связей). Но исследова-

[13] Материалы для биографии М. Бакунина, ред. и примеч. В. Полонского, II. Москва—Ленинград, 1933, 619; Что касается *непосредственных* контактов Бакунина с венграми, то анализ источников свидетельствует об отсутствии оных до самого конца 1848 г. «*Наверно* между мадьярами имеются люди, которые понимают все значение... предложения [союза со славянами — *М. К.*] и ради блага Венгрии не отвергнут связанных с ним условий; ... *найдется* и среди них... демократическая партия, которая только в свободе всех народов увидит обеспечение свободы каждого отдельного народа»... — говорится в «Воззвании к славянам». Следовательно, Бакунин лишь *предполагал* о наличии в Венгрии такой «партий», но конкретных сведений о ней или контактов с ней не имел (III. 363). Несмотря на отсутствие каких-либо фактов о связях Бакунина с венграми в 1848 году, в работах, посвящённых данному периоду деятельности русского революционера, принято цитировать — без критических замечаний следующее место из известной статьи Герцена о Бакунине: «Оставив Прагу, Бакунин сделал опыт, в противность Палацкому, соединить славянских демократов с венгерцами, искавшими независимости, и с немецкими революционерами. Союз этот был составлен с многими поляками, на него от венгров приезжал граф Л. Телеки». См. *А. И. Герцен*, указ. соч. 16 : 17; (М. Драгоманов, например исходя из этих строк, считает, что связи эти относятся «ко времени написания Бакуниным «Воззвания к славянам...» — Письма М. А. Бакунина к А. И. Герцену и Н. П. Огарёву. С.-Петербург 1906, 62). Однако, факты не подтверждают реальности создания Бакуниным в 1848 г. союза «с многими поляками», а граф Л. Телеки выехал 31 августа через Вену и Франкфурт в Париж, куда прибыл 8 сентября, и, следовательно, встретиться с Бакуниным не мог. См. Lengyel T., Gróf Teleki László. Budapest, б. г. 57—58; Вероятно, Герцен либо перепутал в своей статье события, либо отнес их к более поздним связям Бакунина с поляками и венграми, к весне 1849 г.

тели, зная о неудачах Бакунина, справедливо отмечают его неутомимую энергию, проявленную в конце 1848 и в начале 1849 гг. После вторичного посещения Праги весною 1849 г. главные его усилия были направлены уже не только на углубление связей между демократами Германии и Чешских земель, но и между польскими эмигрантами и опозиционно настроенными пражскими кругами.[14] «...колоссальная организаторская деятельность сделала его одной из центральных фигур революционной борьбы...», — говорится в работе Н. Пирумовой.[15]

Нетрудно понять, почему Бакунин не присоединился осенью 1848 года к прогабсбургски настроенным словацким или хорватским повстанцам. Но напрашивается вопрос: чем объясняется тот факт, что с конца 1848 — начала 1849 гг. Бакунин в своих восточно-европейских планах постоянно делал ставку на установление тесных контактов с ранее столь критикуемым им венгерским правительством, и лично с Кошутом? Вместо ответа приведем несколько фактов.

1. Поселившись в начале марта 1849 г. в Саксонии с явной целью следить за положением дел в Чешских землях, Венгрии, Польше и России, Бакунин убедился, что *только* Венгрия может стать — и потенциально является — серьезным союзником славянских демократов. С восторгом констатировал он победы венгров, которые были «...уже тогда в явном и решительном бунте против императора австрийского» (IV. 168). Поэтому и Л. Кошут, заслуживший признание демократов Европы, стал в его глазах достойным всяческого уважения (IV. 389).

2. Глубокое впечатление произвело на Бакунина изменившееся — отчасти под влиянием его «Воззвания» и личных переговоров — отношение к венграм со стороны чешских демократических кругов (IV. 179—180). Из-за отсутствия места мы не останавливаемся на многих деталях конспиративной деятельности Бакунина в данный период. Параллельно с переговорами с чехами, через своего эмиссара Г. Страка и словака Руттка и, он пытался склонить вождей словацкого национального движения (В. Янечека, а также Л. Штура, И. М. Хурбана и Б. Блудека) к мысли о мирных переговорах с венграми.[16] Хотя эти «акции» Бакунина не имели успеха, австрийские власти, судя по протоколам его допросов, придавали последним переговорам большое значение. А это наталкивает нас на мысль о необходимости дальнейшего исследования источников по упомянутой теме.

[14] Этот факт по существу не освещен подробно в работе польского исследователя: A. Lesniewski, Bakunin a sprawy polskie w okresie Wiosny Ludów i powstania styczniowego 1863 roku. Łódz 1962.

[15] *Н. Пирумова*, указ. соч. 110.

[16] Материалы для биографии М. Бакунина, 160—162.

3. Постоянно общаясь с выходцами из различных стран и областей Восточной Европы, Бакунин зимой-весной 1849 г. старательно пополнял свой теоретический багаж. Это видно и из его записки статистического характера о населении Трансильвании, и подготовленной к печати статьи «Восстание валахов и русская интервенция» (III. 379—381). Об интересе Бакунина к Венгрии свидетельствуют также бумаги на венгерском языке, отобранные у него при аресте.[17]

4. Подавление «...Венгрии русскими войсками было таким-же решающим событием для Восточной и Средней Европы, каким июньский бой в Париже был для Запада.»[18] Именно в это время Бакунин опубликовал в немецкой прессе серию статей «Русские вопросы», направленную против царизма и указывающую противникам царя на слабые стороны России. Таким образом, выступая против самодержавия, он публично высказал, на чьей стороне его симпатии в русско-венгерском конфликте.[19] Занимая позицию революционного пораженчества, он мечтал о выступлении венгерских полков, расквартированных в Чешских землях, видя в них «...крепкое начало революционному войску...» (IV. 185).[20]

5. 20 апреля 1849 г. на страницах Dresdener Zeitung Бакунин обращается с новым воззванием к славянским народам, в котором сводит к минимуму упрёки венграм и резко осуждает выступления славян на стороне Габсбургов.

«Вся австрийская мощь и вместе с нею все планы реакции... разбились об отчаянное сопротивление мадьяр, — пишет Бакунин, — ныне мадьяры показывают нам, на что способен народ,.... когда решил завоевать себе свободу. Мадьяры наглядно разоблачили бессилие австрийской династии; этою героическою борьбою они спасли самих себя и все остальные народы Австрии от рабства, — и кто ... выступает против мадьяр тот является врагом всего человечества, врагом собственной свободы».

Предостерегая славян от союза с Николаем I, Бакунин призывает их выступить против русских войск и

[17] Там же, 138; Ю. Стеклов считает, что адресатом отрывка письма к неизвестному, отобранного у Бакунина при аресте в Хемнице, являлся какой-то его венгерский знакомый (III. 381—382).

[18] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, указ. соч. 18 : 507.

[19] «...моё стремление было направлено к тому, чтобы объединить славян и немцев с мадьярами, когда они объединятся, победить с помощью их австрийскую и русскую армии, освободить Польшу и разрушить Австрию, разложив её на отдельные самостоятельные национальности, которые сами изберут себе подходящее государственное устройство...», — заявлял Бакунин на допросах в Кенигштейне. Материалы для биографии М. Бакунина, 114—115.

[20] На допросах в Саксонии Бакунин отрицал это, но видимо прав был не он, а Фрич, по словам которого, в Дрездене Бакунин расспрашивал его «...о расположенных в Праге мадьярских войсках». Узнав, что войска эти покинули Прагу, Бакунин «пришёл в негодование». Фрич предполагал, что Бакунин имел «...известные обещания относительно этих воинских частей». Там же, 179.

«прогнать прочь» «предательских вождей, которые как Елачич, Раячич, Палацкий, Браунер и другие обещали всё и выполнили ничего...»

В воззвании говорится и о том, что

«...мадьярский народ, сбитый с толку..., дорого заплатил за свою старую вину... геройскими подвигами и кровью, пролитой за свободу» (III. 372—379).[21]

Воззвание Бакунина распространялось и в переводе на чешский язык в Чехии и Галиции. Однако, на территорию Венгрии, изолированной от внешнего мира, оно, видимо, не попало, и не могло оказать влияния на живущих там славян.

Весной 1849 г. Бакунин познакомился через промадьярски настроенного саксонского политика Л. Виттига с офицером венгерской службы Рудольфом Бейером. Бейер был агентом Кошута и Л. Телеки в Саксонии, где он лечился от ранений, полученных в зимнюю компанию в Венгрии. Деятельность его в Саксонии до сих пор не исследована, и имя его не упоминается даже в таком капитальном труде, как книга Э. Вальдапфель о венгерской внешней политике данного периода.[22]

О том, что знакомство Р. Бейера с Бакуниным было не просто «шапочным», свидетельствуют письма последнего, некоторые места «Исповеди», протоколы допросов в саксонских и австрийских тюрьмах, а о совместной деятельности Бакунина, польских революционеров и Рудольфа Бейера в Дрездене текст «Sprawozdanie z misji do Czech i Niemiec», авторами которого были представители польской «Централизации» в Восточной Европе Л. Кржижановский и В. Гельтман.[23]

«Здесь мы вступили в сношение с одним мадьярским агентом и через 2—3 дня получим из Парижа деньги; — сообщал Бакунин 30 апреля своим пражским корреспондентом К. Сабине и, Э. Арнольду —, я бы очень желал вашего прибытия сюда, чтобы сговориться *с нами* [курсив наш — *М. К.*], т. е. с приехавшим мадьяром, с двумя поляками, ...и со мною.» (IV. 397.)

Бакунин намеревался договориться о конкретном сотрудничестве с венгерским правительством и лично с Кошутом через Р. Бейера и Л. Телеки, а

[21] Перевод воззвания на чешский язык принадлежит братьям Страка (III : 541).

[22] Waldapfel Eszter, A független magyar külpolitika 1848—1849. Budapest 1962; В рукописном отделе библиотеки АН ВНР мы обнаружили переписку Й. Пфицнера с И. Лукиничем, зав. кафедрой Истории Восточной Европы Будапештского Университета им. П. Пазманя. Переписка эта посвящена поискам материалов о деятельности Р. Бейера и Бакунина в Дрездене, и о предполагаемых связях последнего с Л. Телеки. (Оговоримся, что считая Й. Пфицнера автором весьма интересного — хотя местами тенденциозного — труда о Бакунине, мы не считаем себя в праве обойти молчанием реакционную сторону его научной деятельности. См. об этом: J. Benda, Historiografie ve službách Henleinova hnutí: Dějiny a přítomnost 1938, I: 49—55).

[23] О связях М. Бакунина весной 1849 г. с поляками см. J. Pfitzner, указ. соч. 144—169; A. Lesniewski, указ. соч. 67—77; об его отношениях к немецким демократам: B. Nikolajewsky, M. A. Bakunin in der «Dresdner Zeitung» (Eine Episode aus der Geschichte des politischen Kampfes in Deutschland in den Jahren 1848/49): International Review for Social History, I. Leiden 1936; о роли Бакунина в дрезденском восстании см. R. Weber, Die Revolution in Sachsen 1848/49. Berlin 1970 (по указателю имен).

также через представителей «Централизации». Но исполнению его планов которые были не во многом реальными из-за своей разветвленности) помешало поражение дрезденского восстания.

7. Упоминая о планах и связях Бакунина с венграми, следует отметить и все возрастающий страх австрийских властей перед ним, страх, который возник после того, как он выпустил первое «Воззвания к славянам». А 8 мая 1849 г. пражскому градональнику доложили о новом воззвании Бакунина в котором

«...славяне призываются принять участие в венгерском мятеже, ...считать русские вспомагательные войска врагами славян.»[24]

Поэтому-то впоследствии в пражских казематах Бакунина содержали строже, чем в саксонских. Но, несмотря на моральный и физический нажим, Бакунин, в отличие от некоторых своих товарищей по «майскому заговору», вел себя героически, стараясь выгораживать всех и брать вину на себя.

Из Праги в 1851 г. с соблюдением строгих мер предосторожности Бакунин был переведён в Ольмюц. Так как о его последних месяцах пребывания в империи Габсбургов историки до сих пор могли судить только по протоколам и переписке властей, ниже приводим отрывок из воспоминаний Й. Барши, относящийся к весне или лету 1851 г., т. е. ко времени перевода его русского товарища по заключению в Ольмюц, или преретранспортировки оттуда.

«...когда под вечер нас заперли, мы с удивлением услышали, как в наше... обиталище въехала повозка... Лошадей распрягли, увели, а громоздкая повозка осталась под нашими окнами. Она напоминала железнодорожный вагон, но вместе с тем и те фургоны, в которых нас перевозили из лейбахской крепости... В тёмных и высоких стенах фургона не было ни щёлочки; на крыше спереди и сзади сидело по два вооружённых солдата. К удвоенному караулу прибавили ещё двоих. Наше любопытство разгорелось ещё и потому, что к крытой повозке часто подходили офицеры караула. Сопровождаемый несколькими ординарцами вооружённый тюремный надзиратель сунул в щель задней стенки фургона, как нам показалось, какую-то еду и питьё. Потом таким же путём взял посуду и унёс её... мы узнали, что в этом фургоне везли Михаила Бакунина из одной тюрьмы в другую... Ему нужна революция любой ценою. Поэтому-то и засунули его в фургон обитый жестью, точно дикого зверя.»[25]

Кроме Й. Барши имя Бакунина упоминает и Я. Фёльди, который вел дневник во время заключения в Ольмюце. Приводим две лаконичные записи:

«Капитан Шён шопотом поведал нам, какой интересный узник в Ольмюце. Пресловутый русский революционер Бакунин. Он приговаривался к смертной казни в стольких европейских странах,... что ему не хватило бы и шести жизней...» «Как я слышу, Бакунин всё еще узник ольмюцской крепости. Из нас никто не видел его».[26]

[24] *Б. А. Евреинов,* М. А. Бакунин и австрийские власти в 1849—1851 гг. (по материалам пражского полицейского архива). Научные труды русского Народного Университета в Праге 4 (1931) 119.

[25] Barsi J., Utazás ismeretlen állomás felé. Budapest 1890, 318—319.

[26] Földy J., Világostól Josephstadtig. 1849—1856. Budapest 1939, 83, 86, И. Балашша, опубликовавший дневник Я. Фёлди, отнес эти записи к августу 1850 г., что противоречит фактам.

Последняя запись датировалась 27-ым августа. К этому времени Бакунин был уже выдан России. Правда, в письме к австрийскому министру внутренних дел А. Баху, он писал, что боится этой выдачи пуще смертной казни и любыми мерами, вплоть до самоубийства, будет противиться ей (IV. 416). Но его внезапно увезли на русскую границу и, как саркастически заметил Герцен: австрийские цепи «были сняты с него как имперская собственность и заменены отечественными, вдвое тяжелейшими железами».[27]

8. В саксонских тюрьмах Бакунин, продолжая следить за обстановкой в Европе, снова пришел к выводу о недолговечности империи Габсбургов, отведавшей «...верно-убивающего яда русской помощи.» (IV. 62—63). Будучи же узником Шлиссельбурга, Бакунин с уверенностью писал в «Исповеди» о готовности венгров вновь восстать против ненавистного им угнетения:

«...расположение мадьярских полков [в чешских землях, весной 1849 г. — *М. К.*] было такое, что лишь только началось революционное движение в Дрездене, полуэскадрон, стоявший на границе,... взбунтовался и прискакал в Саксонию без всякого зова. Более двух лет прошло с тех пор, и австрийское правительство... употребило без сомнения все возможные средства, для того, чтобы искоренить революционный, кошутовский дух из мадьярских полков; но дух сей запустил такие глубокие корни в сердце каждого мадьяра, ещё более простого, чем образованного, что... если даже и теперь начнётся война, крик «Елей Кошут» [вернее *Эльен* 'да здравствует' — *М. К.*] будет достаточен для того, чтобы возбунтовать их и перевести на сторону неприятеля» (IV. 185).[28]

Интерес к венгерскому национально-освободительному движению Бакунин проявил и будучи сосланным в Сибирь. Известно, что в 1859—61 гг. в этой части Российской империи передовая общественность хорошо знала имена «...Мадзини, Кошута и других поборников свободы и национального объединения Италии, Венгрии...»[29] Небезынтересны для нас «антиавстрийские нотки» в письмах, написанных Бакуниным в эти годы тогда еще умеренно-либеральному журналисту М. Каткову и в Лондон А. И. Герцену. Надеясь на перемены в жизни России, герметически оторванный от нее «вечный революционер» мечтал и о справедливой войне с Австрией, с целью освобождения угнетенных ее народов и создания славянской федерации. Но главным союзником своим в этом вопросе Бакунин считал губернатора Восточной Сибири графа Муравьёва—Амурского, слывшего в петербургских консервативных кругах «либералом», а на самом деле являвшимся только талантливым представителем царской колониза-

[27] *А. И. Герцен*, указ. соч. 16 : 18.

[28] В 1859—60 гг. предсказание Бакунина отчасти сбылось. Во время пьемонто-французско-австрийской войны из пленных и перебежчиков — венгров, был организован венгерский легион, офицеры которого (в большинстве случаев участники национально-освободительной войны 1848—49 гг.) поддерживали тесное сотрудничество как с Кавуром, так и с Гарибальди.

[29] *Б. Г. Кубалов*, А. И. Герцен и общественность Сибири (1855—1862). Иркутск 1958, 21.

торской системы, что не противоречило его антигабсбургским планам. Легко увлекавшийся людьми, Бакунин поверил хорошо относившемуся к нему дальнему родственнику. Между прочим он характеризовал его в письме к Герцену как друга венгерцев и поляков.[30]

В таком окружении «воссоздался» в весьма отвлеченной форме демократический панславизм Бакунина. Мы оцениваем его как шаг назад, по сравнению с более конкретной революционной программой весны 1849 г., и видим в бакунинских риторических рассуждениях о «славянской миссии» Муравьева-Амурского элементы прожектерства. Но справедливости ради следует отметить, что несмотря на оторванность от русского и европейского демократических движений, и на некоторое влияние либеральных веяний эпохи, а также националистически настроенного окружения царского губернатора — в самом начале 1860-х годов Бакунин неоднократно высказывался в пользу порабощенной Польши, поддерживал в Сибири тесную связь с польскими эмигрантами о чем свидетельствует опять таки его переписка с Герценом.

Наконец, отчаявшись в возможности уехать из Сибири легально, Бакунин решает по-своему и совершает смелый побег. Осенью 1861 г. газеты оповестили весь мир об успехе его предприятия. А в Будапештской либеральной газете Pesti Napló о Бакунине вспомнили еще раньше. В номере от 9 февраля 1861 г., протестуя по поводу выдачи саксонским правительством Л. Телеки австрийским властям, депутаты Хонтского комитата сослались на аналогичное нарушение международного права «немецким правительством» во время выдачи «славного графа Бакунина Австрии».[31]

Из Америки Бакунин прислал Герцену и Огарёву полное радужных надежд письмо, кончающееся следующими словами:

> ...лишь только приеду..., примусь за дело: буду у вас [в редакции «Колокола» — *М. К.*] служить по польско-славянскому вопросу, который был моею idee fixe с 1846 года и моею практическою специальностью в 48 и 49 годах. Разрушение, полное разрушение Австрийской империи будет моим последним словом, ...А за ним является славная вольная славянская федерация, единственный исход для России, Украины, Польши и вообще всех славянских народов.»[32]

Как бы отвечая ему, Герцен, в статье, помещенной в «Колоколе», пишет о своей надежде, что деятельность Бакунина будет в дальнейшем «исключительно славяно-русской».[33] С приездом в Лондон, начинается последний период восточноевропейской деятельности Бакунина.

9. Сотрудничая в «Колоколе», Бакунин поначалу играл в нем роль специалиста по славянскому вопросу и имел возможность публично вы-

[30] Письма М. А. Бакунина к А. И. Герцену и Н. П. Огарёву, указ. соч. 114.
[31] Pesti Napló от 9 II 1861.
[32] Письма М. А. Бакунина к А. И. Герцену и Н. П. Огарёву, указ. соч. 189—190.
[33] *А. И. Герцен*, указ. соч. 16 : 16.

сказать свои мысли по поводу славянской (или восточно-европейской) федерации народов, в которую-как он предполагал — могут вступить также венгры, румыны и греки.[34] Но эти планы Бакунин вынашивал сначала в Сибири в отрыве от многих событий, происшедших с весны 1849 г. в Европе, а поселившись в Лондоне, не сразу понял, что политическая ситуация не благоприятна для его замыслов. Конечно, нет ничего странного в том, что он много времени посвятил раздумьям над федеративным переустройством Европы. Подобного рода проекты постоянно рождались в то время в кругах эмигрантов из Восточной Европы.[35] Бакунина следует упрекнуть скорее за *социальную ограниченность его взглядов*. Рассуждая о будущем различных народов или наций, он часто органичивался абстрактными рассуждениями, не принимая во внимание ни положения, ни интересов отдельных классов, ни исторически сложившихся условий.

Говоря о конкретных связях Бакунина с венгерским национально-освободительным движением, отметим, что лондонские знакомства его с венграми носили случайный характер. Так например, живя в Лондоне, он преписывался с женевским типографом венгром М. Пуки о своих издательских планах. Парижские же знакомые-венгры Бакунина нами пока не выявлены. Известно лишь, что, будучи в 1862 г. в Париже, он жил в гостиннице, являршейся постоянным местожительством многих венгерских эмигрантов.[36]

Гораздо больше знаем мы о славянских планах и знакомствах русского революционера и о его намерении издавать радикальный печатный орган с

[34] «...из развалин двух чудовищных государств возникнут к новой жизни ... признанники новой цивилизации: италианцы, греки, румены, мажары, и все великое, братски воссоединенное славянское племя», — говорится в статье Бакунина «Русским, польским и всем славянским друзьям», помещенной в качестве приложения к «Колоколу» от 15 февраля 1862 г. Русский революционер надеялся, что империя Габсбургов распадется вскоре «под ударами ныне соединённых италиянцов, мажар и славян». Колокол. (Факсимальное издание), V. Москва 1962, 102; В апреле того же года, предостерегая на страницах «Колокола» южных славян от союза с агентами петербургского правительства, Бакунин упомянул среди возможных союзников славян-румын, армян и греков «пангелленские стремления которых, — по его мнению, — ни чуть не страшны» — «Колокол»: указ. соч. 1868; Отсутствие в этом списке венгров м. б. свидетельствует о влиянии на Бакунина его славянского окружения. И, наконец, в брошюре «Народное дело» (Романов, Пугачев или Пестель), «подводя публично итоги своим размышлениям о славянской федерации, Бакунин заявляет: «Мы будем искать тесного союза с *Италией*, с которою у нас чувства, интересы и враги общие, — с *мадьярами*, ненавидящими как и мы, австрийскую монархию, если только они совершенно откажутся от притеснения славян, — с *румынами* и даже с *греками*, когда последние оставят в покое Болгар, и ... забудут свои честолюбивые и свободопротивные... суетные византийские мечты». (Курсив Бакунина — *М. К.) М. Бакунин*, Избранные сочинения, III. Петербург—Москва 1920, 89.

[35] Mérei Gy., Föderációs tervek Délkelet-Európában és a Habsburg monarchia, 184 —1918. Budapest 1965, 64—100.

[36] Гостиница эта называлась: «Hôtel d'Espagne et d'Hongrie». Между прочим Л. Кошут упоминал впоследствии о политических взглядах М. Бакунина времен 60-х годов в своих исторических записках: Kossuth Lajos Iratai. Történelmi Tanulmányok, V. Sajtó alá rendezte Helfy I. Budapest 1895.

целью пропаганды «всеславянской федерации». (Бакунин вел об этом переговоры на протяжении 1862 г. в первую очередь с Й. В. Фричем, а также с Ш. Э. Хоецким.) О лондонских и парижских славянских связях Бакунина вспоминали со значительной долей иронии свидетели этого периода его жизни А. И. Герцен и В. И. Кельсиев.[37] Но, как убедительно доказывают эпистолярные материалы Бакунина, находящиеся в пражском «Литерарном Архиве», а также публикации М. Лемке, В. Чейхана и В. Жачека, среди парижских корреспондентов-славян Бакунина были и такие незаурядные личности, как Й. В. Фрич. (Отметим, что Й. В. Фрич, проживая в 1860-е годы в Париже, постоянно поддерживал контакт с видными венгерскими эмигрантами).[38]

С Й. В. Фричем и его окружением Бакунин довольно откровенно делился о своих планах и конкретных шагах. Так, в подробном письме программного характера, адресованном весной 1862 г. брату Й. В. Фрича, Бакунин повествует о своих «всеславянских замыслах», осуществление которых должно было произойти в первую очередь *на национальной почве*. Выступая в роли трибуна *прогрессивной* (но в данном случае абстрактной) *всеславянской* идеи, основанной на *демократическом* братстве славян, Бакунин, противореча самому себе-же, считал (по крайней мере в этом письме) свои идеи во многом тождественными «панславизму Шафарика, Ганки и Штура». (В данном случае нас поражает в первую очередь ссылка на Ганку. Вероятно, Бакунин был малоосведомлен о его политической деятельности.)

Осуждая в нижеприведенном письме угнетение славян венграми, Бакунин пишет, что с

«...мадьярами возможно примирение и дружная жизнь славян. Они понадобятся тем более, что невозможно будет изгнать или уничтожить народ из 6-ти миллионов... Славяне должны подать руку мадьярам;... должны убедить мадьяр, что Венгерское королевство, о котором они мечтают, невозможно и несправедливо, и что единственно национальное разрешение вопроса — это Венгерская федеративная республика с уравнением прав мадьяр, румын и славян. Такого рода республика может быть зародышем гораздо более обширнейшей федерации. Но если окажется, что мадьяр никаким способом уговорить нельзя,... то все-таки, мы должны соединиться с ними, чтобы победить Австрию, заключить с ними временный союз и, когда они возстанут, возстать и нам с ними: и... Австрию совершенно уничтожить. Тогда с оружием в руках будем делать дела с мадьярами, а потом заключим с ними мир; на нашей стороне право и большинство, когда мы соединены».

Программа эта интересна, лишь как иллюстрация взглядов Бакунина того времени. Никакого влияния — в отличие от его выступлений и статей 1848—49 гг. — на славянских политиков она не оказала, так как не была напечатана. Интересны и слова Бакунина, свидетельствующие о его

[37] *А. И. Герцен*, Былое и думы. Москва—Ленинград 1932, 141—142; Литературное Наследство, 41—42. Москва 1941, 364.

[38] *М. К. Лемке*, Очерки освободительного движения «шестидесятых годов». СПб. 1908; V. Čejhan, Poslední Bakuninův pokus o rozbití habsburské říše: Dějiny a přítomnost 1938, I, 23—39; V. Žáček, Ohlas polského povstání r. 1863 v Čechách. V Praze 1935. Письма Бакунина, хранящиеся в пражском Литературном архиве выйдут в свет параллельно с данной статьей и с нашими комментариями.

великолепной интуиции, это ведь своего рода предсказание о возможности соглашения Австрии с Венгрией:

«Мы заключим договор не с дипломатизирующим и политизирующим Венгерским королевством; возможно, что они получат уступки из Вены, ... помирятся с австрийцами; тогда мадьяры, без сомнения, наши враги».[39]

В 1862 г. Бакунин, как и Герцен, считал венгров союзниками славян, но называл в вышеуказанном письме «искренним другом» последних лишь Италию, подразумевая под этим понятием в первую очередь сторонников Маццини и Гарибальди. В мае 1862 г., обращаясь с письмом к Гарибальди, Бакунин почти дословно изложил свои мысли из вышеприведенного письма-программы о возможности союза славян и венгров, но, видимо, зная о тесных контактах итальянских и венгерских политиков, воздержался от подробной критики «антиславянских выпадов мадьяр».[40] И хотя *всеславянские замыслы* Бакунина 1862 года в ближайшем будущем ни в коей мере не осуществились, он с ничуть ни меньшим воодушевлением активно включился в «польское дело», будучи как и раньше ярым поборником русско-польского революционного единения.[41]

О венгерских связях Бакунина 1863 года мы знаем не так уж много. Известны только его высказывания в Швеции, в которых он осудил царскую интервенцию в Венгрии, известно, так же то, что он вместе с венграми участвовал в экспедиции на пароходе «Ward Jackson». (В частности квартмейстером этой экспедиции был эмигрант-венгр, капитан Л. Фридеши.)[42] Бакунин встречался с венграми в Мальмё и Стокгольме. Но встреча Бакунина с видными венгерскими политиками произошла только в конце 1863 и в начале 1864 гг. В Швейцарии он вел переговоры с генералом Дь. Клапкой, бонапартистские связи и планы которого не пришлись русскому революционеру по душе, на Капрере встретился с полковником Ш. Телеки, близким сподвижником Гарибальди, а поселившись в начале 1864 г. во Флоренции, познакомился с Ф. Пульским, дом которого — Villa Petrovichi — вскоре превратился в штаб-квартиру Бакунина. С Д. Клапкой и Ф. Пульским Бакунин обсуждал возможности выступления венгерских патриотов в союзе с Италией против Габсбургов.

[39] Былое, 1906, 8 : 256—264.

[40] *М. К. Лемке*, Очерки освободительного движения «шестидесятых годов». СПб. 1908, 86—88.

[41] Примечательно, что Герцен относился к данному вопросу еще более отвлеченно, и реньше разочаровался в нем. «...мы мечтали о будущей федерации народов славянского происхождения, — но мы оставляем эти pia desideria совсем иным, грядущим временам. Настоящие события признания, без фраз, полной самозаконности Польши, её безусловной независимости от России и Германии» — говорится в его письме к Гарибальди от 16 апреля 1861 г. (*А. И. Герцен*, указ. соч. 27 : 148.).

[42] Об участии венгров в экспедиции на «Ward Jackson» см. Kovács E., A Kossuth-emigráció és az európai szabadságmozgalmak. Budapest 1967, 267; о капитане Л. Фридеши: K. M. Kertbeny, Alphabetische Namenliste der ungarischen Emigration 1848—1864. Brüssel—Leipzig 1864, 16.

«Пульский и его жена, с которыми вижусь довольно часто, ... положительно отрицают возможность самостоятельного венгерского восстания в нынешнем году, но прибавляют, что если Италия серьезно встанет, то и Венгрия встанет непременно»,

— говорится в его письме к Герцену и Огарёву от 4-ого марта 1864 г.[43]

В доме Пульского Бакунин встречался с итальянским демократом Дж. Дольфи, с польскими, русскими и венгерскими эмигрантами, там же завербовал он первых членов в свою новую конспиративную организацию — своего рода «Тайный Интернационал». В глазах Ф. и Т. Пульских Бакунин был не только мучеником борьбы против царизма, постоянно подвергавшимся нападкам враждебной прессы.[44] Ф. Пульский получил в январе 1864 г. два письма от Л. Фраполли, видного итальянского политика и масона с просьбой помочь акклиматизироваться «брату» Бакунину в Италии. (Из письма следует, что русский революционер имел масонское звание шевалье).[45] Письма Фраполли Пульскому опровергают предположение М. Неттлау, согласно которому Бакунин стал активным масоном только во Флоренции.[46]

Одно из писем Фраполли Пульскому свидетельствует о неиссякаемом революционном оптимизме Бакунина, которого по словам автора, «консервировала» Сибирь. Оптимизм этот в начале 1864 г. питался надеждами на возможность новых революционных выступлений в разных странах Европы. Но он сохранился отчасти и после спада революционной волны, если судить по несколько иносказательно написанному Бакуниным письму Т. Пульской, от 26 июня 1864 г., в связи с тем, что Ф. Пульский неожиданно уехал из Флоренции. В этом письме, Бакунин, дает понять, что отдыхая и набираясь сил, он «ждёт событий», просит ее «не терять друг друга совсем из виду» и встретиться «если встреча понадобится». Называя в письме Турин и Неаполь городами, где «решается история» он выражается конспиративно, но для нас ясно, что он был осведомлен о планах итальянских и венгерских сторонников Гарибальди.[47]

10. Начиная с конца 1864 г., Бакунин меньше интересуется национально-освободительными — в том числе и венгерским — движениями. Политически «левея», он разочаровывается в них, и начинает оценивать события в большинстве случаев с классовых, а не с национальных, или национально-освободительных позиций. Поэтому-то вскоре и прервались

[43] Письма М. А. Бакунина к А. И. Герцену и Н. П. Огарёву, 260.

[44] О клеветнических нападках Д. Уркварта на Бакунина в газете «The Free Press» Пульским, сообщила еще в 1862 г. близкая знакомая Герцена Э. Рив. (См. Рукописный отдел Государственной библиотеки им. Сеченьи, Будапешт [= OSzK], Pulszky analecta).

[45] Там же.

[46] M. Nettlau, Bakunin e l'Internationale in Italia dal 1864 al 1872. Geneve 1928, 22—23; Интересно, что авторы капитальной «Международной Энциклопедии Вольных каменщиков» считают, что Бакунин вообще не был масоном: E. Lenucoff—O. Posner, Internationales Freimaurerlexikon. München— Zürich—Wien 1932, 119.

[47] OSzK, Pulszky analecta.

связи Бакунина с бывшими эмигрантами-венграми, большинство которых превратилось к тому времени в сторонников Соглашения с Австрией.[48] Среди первых представителей нарождающегося венгерского рабочего движения он, по сути дела, не нашел, последователей т. к. на международной арене они поддержали Маркса и Энгельса.[49] Сам же русский революционер в своих поздних произведениях — в том числе и в библии анархизма: «Государственности и анархии» — неоднократно возвращался к событиям 1848—49 г., осуждая царскую интервенцию в Венгрии.[50] Критикуя в 1870-ые годы и свои старые «панславистские» позиции, Бакунин справедливо видел возможность единения славян и венгров в первую очередь в рамках рабочего движения.[51] Пример его показывает нам возможность одновременно быть революционным демократом и активным борцом национально-освободительных движений. Прав был П. Кропоткин, заявляя впоследствии о Бакунине: «Он был типическим революционером, зажигавшим каждого приближавшегося к нему революционной страстью... если передовая русская мысль всегда оставалась верна делу национальностей..., тяготившихся властью России или Австрии, то она обязана этим в значительной степени ... Бакунину».[52]

[48] Об отношении Бакунина к Соглашению с Австрией см. *Р. Авербах*, Общественное мнение России о национальных противоречиях в Австрийской империи накануне Соглашения 1867 г. Москва 1967 (ротапринт).

[49] О выступлении на международной арене (в рамках Интернационала) венгров против Бакунина см. Гаагский конгресс Первого Интернационала, 2—7 сентября 1872 г. Протоколы и документы. Москва 1970.

[50] Archives Bakounine, III. Michel Bakounine, Étatisme et anarchie. Introduction et annotations de A. Lehning. Leiden 1967.

[51] На Базельском конгрессе I Интернационала австрийский социалист Неймайер обратился к Бакунину со следующими словами: «Славянские рабочие всё ещё находятся под гипнозом расы и национальности. Если бы Бакунин постарался растолковать им, что им предлагают вступить не в немецкое, а в рабочее движение, он оказал бы большую услугу.» На это Бакунин ответил: «рад слышать такое заявление... рабочее движение в Австрии-лучшая гарантия против распространения влияния России». Русский революционер обещал в связи с этим «... сделать всё, что будет в его силах.» (Базельский конгресс Первого Интернационала, Москва 1934, 35). Если Бакунин и ошибался, в 1868 — 76 гг. считая народы «славянских и латинских рас» более революционными, чем германские, подменяя таким образом конкретный анализ событий и классовой борьбы в той или иной стране, полными риторики отвлеченными теориями, то последние имеют во многом иные корни, чемего демократичемский панславизм периода 1848 — 49 гг. Говоря об этом, можно сослаться хотя бы на программу «Славянской секции Интернационала», основанной Бакуниным вместе с несколькими последователями в 1872 г. в Цюрихе. Приведем один из параграфов: «3. Принимая анархическую революционную программу, которая одна, по нашему мнению, представляет все условия действительного и полного освобождения народных масс, и убеждённые, что существование государства, в какой бы то ни было форме, несовместимо со свободой пролетариата, что оно не допускает братсокго международного союза народов, мы хотим уничтожения всех государств. Для славянских народов в особенности, это уничтожение есть вопрос жизни или смерти, и в то же время единственный способ примирения с народами чуждых рас, например, турецкой, мадьярской или немецкой.» *(М. Бакунин*, Избранные сочинения, III. Петербург—Москва 1920, 70).

[52] *П. Кропоткин*, Идеалы и действительность в русской литературе. СПб. 1907, 301.

К вопросу о существительных с основой на *-й*

Их роль и контаминация с основами на *-ŏ* в Мариинском четвероевангелии

П. ЛИЛИ

1.1. Проблема, которую представляют существительные мужского рода со старой основой на *-й*, общеизвестна, но тем не менее спорна. Особенно много вопросов возникает в отношении количества и качества, в связи с последним у нас есть некоторые скромные замечания.

Основные пособия по сравнительному и историческому изучению славянских языков отражают почти одинаковый подход с некоторыми небольшими расхождениями, независимо от того, о каком славянском языке идет речь. Можно установить, что слависты описывают эту группу существительных вообще с двух главных точек зрения: а) Насколько малочисленна или многочисленна была группа существительных, входивших в эту основу; б) Конкретно какие существительные относились к этой основе с учетом разных критериев.

Хотя мы признаем, что подобного рода разграничение всегда содержит известную возможность упрощения, все-таки, на наш взгляд, мнения ученых отражают два главных направления.

Согласно традиционному подходу, всех представителей которого могла бы охватить лишь специальная библиография, к основе на *-й* относилось малое количество существительных. Здесь мы опираемся только на некоторых известных авторов, занимающихся этим вопросом.[1] Из хронологического порядка их исследований становится ясным, что этот подход мало в чем изменился за последние десятилетия.

Однако, внутри «традиционной школы» также нет единого взгляда на количество и состав существительных, относящихся к старой основе на *-й*. Из вышеуказанных исследователей А. Мейе[2] напр. причисляет сюда немного больше слов, чем. А. Вайан.[3] Мейе предполагает следующие существительные с основой на *-й* (ограничимся только перечислением): сынъ, домъ, медъ,

[1] *А. Лескин,* Грамматика старославянского языка. Москва 1890, 64; — *А. Мейе,* Общеславянский язык. Москва 1951, 331; — *А. Вайан,* Руководство по старославянскому языку. Москва 1952, 110 и след.; — *В. Георгиев,* Основни проблеми на славянската диахронна морфология. София 1969, 71 и след.

[2] *А. Мейе,* указ. соч., там же.

[3] *А. Вайан,* указ. соч., там же.

волъ, полъ, ледъ, станъ, садъ, даръ. По мнению Вайана, к «типу склонения на -ъ» могли когда-то принадлежать следующие существительные: **сынъ, волъ, домъ, полъ, брѣхъ, рѣдъ, чинъ**.

Видно, что существительные этих двух групп совпадают только отчасти. Это колебание можно понять, так как общеизвестен тот факт, что парадигмы основ на *-ŏ* и *-ŭ* м. р. вследствие закона открытого слога совпали уже в общеславянском языке, и это состояние отражается и древнейшими письменными памятниками. Поэтому очень трудно отделить исконные, оригинальные явления от аналогических образований. Этому способствует и то, что в индо-европейском праязыке можно выделить с полной уверенностью лишь два существительных, имеющих свое продолжение и в славянских языках. Это **сынъ** (**sŭnú-s*—м. р.)[4] и **медъ** (**médhu* — ср. р.). Эту форму выделяет и Т. Баро в санскрите: «Neuter *u*-stems remain more common than neuter *i*-stems . . .: *mádhu* 'honey' (Gk. *μέθυ*, AS. *medu*)».[5] Баро указывает и на то, что русск. *дом* можно сравнить с санкритским *dáma*.[6] И эта форма, и греческая форма (*δόμος*) показывают, что именно одно из тех существительных, которые наиболее часто и последовательно выступали в славянском как основы на *-ŭ*, могло и не принадлежать исконно к этой группе или колебалось уже в языке-основе. Латинская форма *domus* указывает на *ŭ*-основу, но это не мужской род, как в других языках, а женский. В то же время М. п. ед. ч. *domi* ясвно указывает на *ŏ*-основу. Славянское наречие *дома* объясняется также с трудом, исходя из того, что это слово имело основу на *-ŭ*.

1.2. Традиционное рассмотрение вопроса было решительно отвергнуто в статье Р. Эккерта «Основы на *-ŭ* в праславянском языке».[7] Р. Эккерт, использовав некоторые колебания в работах с традиционным подходом, со смелой реконструкцией предполагает большое количество существительных такого типа в общеславянском языке. Изложение содержания его работы, построенной на подробном и широком материале славянских и других родственных языков, не является задачей настоящей статьи. Поэтому в связи с его работой — учитывая и другие точки зрения — мы хотели бы обратить внимание на некоторые пункты, имеющие, по нашему мнению, принципиальное значение.

2.1. На наш взгляд, Эккерт придает большее значение количественному фактору при изучении взаимовлияния основ на *-ŭ* и *-ŏ*. Несомненно, это может быть естественной причиной распространения флексий старых основ на *-ŭ* в «среднеславянских» (напр. древнерусск.) и современных

[4] J. Pokorny, Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Bern und München, 1959—1969.
[5] T. Burrow, The Sanskrit Language. London 1955, 177.
[6] T. Burrow, указ. соч. 124.
[7] Ученые записки Института славяноведения, 27. Москва 1963, 3—133.

славянских (напр. польск.) языках. Однако, здесь можно упомянуть и другое, хорошо известное обстоятельство: значительность, краткость, частое употребление, одним словом, качество существительных и их окончаний, относящихся к данной основе. Мы можем указать и на спряжение наст. вр. южных и западных славянских языков, на которое решительно повлияла также небольшая, но обладающая вышеуказанными качественными признаками группа атематичских глаголов.[8]

2.2. В древнейших славянских памятниках влияние существительных с основой на *-й* еще небольшое, их флексии появляются только в отдельных словах основы на *-ŏ*, в некоторых случаях для усиления определенного семантического признака (напр. Дат. п. ед. ч. на *-ovi* для обозначения лиц.). Это значит, что их влияние было наименьшее в ту эпоху, которая находится ближе всего к общеславянскому периоду, изученному Эккертом, т. е. к тому периоду, в который, по его предположению, к основе на *-й* относилось много существительных, или, по крайней мере, тогда их было больше всего.

3.1. Цель этой части настоящей работы — подтвердить вышеизложенное на основе Мариинского четвероевангелия.[9] Мы выбрали этот памятник потому, что он отражает по отношению к грамматической системе почти наиболее древнее, т. е. стоящее ближе всего к общеславянскому периоду состояние старославянского языка,[10] и кроме того, мы считаем, что для освещения предыдущих двух пунктов может иметь место систематизированное исследование *одного* памятника.

В данной работе исследуются существительные, рассмотренные двумя вышеуказанными представителями «традиционного подхода» А. Мейе и А. Вайаном, как существительные с основой на *-й*, т. е. существительные сынъ, домъ, медъ, болъ, полъ, ледъ, станъ, садъ, даръ, връхъ, рядъ и чинъ. Мы сделали попытку зарегистрировать смешение флексий основ на *-ŏ* и *-й* и контаминацию двух парадигм в данный период, т. е. во второй половине X в. в старославянском языке.

3.2. Важнейшее и наиболее часто встречающееся в тексте существительное с основой на *-й* — это существительное сынъ. В Мариинском четвероевангелии мы можем реконструировать его следующую парадигму.[11]

[8] Ср. напр. в сербскохорватском: *ìdēm*, (I кл.), *stànēm*, (II кл.), *znâm*, *dâjem* (III кл.), *hválim* (IV кл.), так и в македонском, словенском и словацком, в других западнославянских языках влияние атематической флексии затрагивало лишь некоторые классы глаголов. Ср.: R. G. A. de Bray, Guide to the Slavonic Languages. London 1951, 345—346.

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

[10] Ягич неоднократно подчеркивает древность памятника: «Уступая несколько Зографскому евангелию в соблюдении звуковых тонкостей, он превзошел его в верной передаче редких грамматических форм, в составе же слов и оборотов сохранил немало старины...» (указ. соч. 474.)

[11] Цифры в скобках обозначают количество примеров.

	Ед. ч.	Мн. ч.	Дв. ч.
Им.	сынъ (130)	сынове (17)	сынъ (1), сына (3)
Вин.	сына (29), сынъ (20)	сыны (1)	сына (3)
Род.	сына (17)	сыновъ (3), сынъ (1)	сыновоу (2)
Дат.	сыноу (8), сынови (4)	сынъмъ (1)	сынъма (1)
Тв.	сыномъ (1)		
М.	сынѣ (3), сыноу (1)		сыновоу (1)
Зв.	сыне (7), сыноу (5)		

Продвижение вперед флексий основы на *-ŏ* очевидно в ед. ч. и в Им.-Вин. пп. дв. ч.

В Вин. п. ед. ч. уже преобладают формы, обозначающие лицо с помощью Род. п. Характерно, что, когда речь идет о младенце, употребляется почти исключительно старый Вин. п.: і се зачьнеши въ чрѣвѣ и родиши сн҃ъ (Лука 1 : 31). Однако, когда говорится об Исусе как о сыне божьем и взрослом человеке, в подавляющем большинстве случаев выступает Род. п.: егда възнесете сн҃а чл҃вчскаго тъгда разоумѣете ѣко азъ есмъ (Иоан 8 : 28).

Для выражения притяжательности фигурирует только форма, выравненная по основе на *-ŏ:* і тъгда авитъ сѧ знамение сн҃а чл҃вчъскаго на нб҃се (Мат. 24 : 30).

Двойное преобладание флексии, характерной для основы на *-ŏ*, наблюдается в Дат. п. ед. ч. Исконное окончание *-ovi* мы находим в большом количестве при существительных, обозначающих лицо. Это последнее в этом слове выступает только потому, что оно имеет значение живого существа, человека (см. ниже парадигмы домъ и полъ).

В Тв. и М. пп. флексии основы на *-ŏ* получили широкое распространение. Только одна форма указывает на старую *й*-основу: о сыноу въдовицѧ (Главы евангелия от Луки).

В ед. ч. старая флексия удерживается больше всего в Зв. п., однако, и здесь с перевесом флексии *ŏ*-основы.

Во мн. ч. и дв. ч. характерны старые окончания (за исключением Им.-Вин. пп. дв. ч.). Однако, и здесь можно привести интересный пример: отъ сн҃ъ изл҃въ (Мат. 27 : 9). Значит, тенденция к выравниванию настолько сильна, что флексия *-й* проникает и туда, откуда потом окончание *-ovй* в Род. п. мн. ч. распространяется во всех славянских языках.

3.3. домъ

	Ед. ч.	Мн. ч.
Им.	домъ (9)	
Вин.	домъ (52)	домы (5)

Род.	домоу (21), дома (1)	домовъ (1)
Дат.	домоу (5), домови (1)	
Тв.	домомь (1)	
М.	домоу (21)	домохъ (1)

Бросается в глаза преобладание флексий основы на *-й*, объясняющееся, вероятно, значением неодушевленности и частым употреблением в адвербиальной функции в повседневной речи.[12] В Род. п. ед. ч. употребляется исключительно окончание *-и* для выражения притяжательности и предложных сочетаний (**отъ домоу**, **из домоу**).[13] Однако, надо отметить, что конструкция типа **господинъ домоу** выступает часто (8 раз). Ее можно было бы считать Дат. п., выражающим притяжание, но Ягич причисляет эту форму к Род. п.[14] Грань между Род. и Дат. пп. в этой функции легко стирается, ср. параллельные примеры: Дат. п. ед. ч. **къ овъцамъ погыбъшимъ домоу изльвоу** (Мат. 15 : 24); Род. п. ед. ч. **къ овъцамъ погыбъшимъ домоу изльва** (Мат. 10 : 6). Формальное различие выражается здесь лишь окончанием притяжательного прилагательного, поскольку выравнивание по основе на *-й* при прилагательных не происходит.

Мы указывали уже на наречие места **дома**, имеющее флексию *-а*. В нашем памятнике оно представлено одной формой (Иоан 11 : 20).

Обратное положение характеризует Дат. п. ед. ч.: здесь флексии *ŏ*-основы носят «настоящее» дательное значение, *-ovi* выражает направление: **шедъши домови** (Марк 7 : 30), ср. русск. *домой*, *долой*, также с авербиальным значением.

Тв. п. ед. ч. и здесь получает флексию *ŏ*-основы.

М. п. ед. ч. во всех случаях обозначает место в сочетании с предлогом **въ**, ср.: **въ домоу паки оученици его о семъ въпрашаахъ и** (Марк 10 : 10).

Во мн. ч. только одна форма отступает от нормы основы на *-й*: **въ домохъ** (Мат. 11 : 8). Мы можем с полной уверенностью объяснить это опосредствованной индукцией — как считает Булаховский — (Дат. п. мн. ч. **еломъ** → **домомъ** → **домохъ**),[15] но, что еще более вероятно, вокализацией редуцированного в сильной позиции, ср. Им. п. ед. ч. **домотъ** ← **домъ тъ** (Марк. 3 : 25), **родось** ← **родъ сь** (Мат. 22 : 36), **мжескъ** → **мжьскъ** (Мат. 19 : 4) и в нашем памятнике. В этом случае мы можем предположить старую форму **домъхъ** как исходную точку.

[12] Очевидно, такое застывшее адвербиальное употребление служит также причиной сохранения славянского *дома* и латинского *domi* с исконной *ŏ*-основой.

[13] Здесь адвербиальное употребление также играло свою роль, ср. русск. *из́ дому*, *на дому́*, но *из до́ма* и *на до́ме*.

[14] *Ягич*, указ. соч. 504.

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

3.4. врѣхъ

	Ед. ч.
Род.	врѣхоу (3) врѣха (1) (до врѣха) (съ ~; до ~; Род. отрицания врѣхоу не вѣдатъ Лука 11 : 44)
М.	врѣхоу (8)

Форму врѣхоу можно считать беспредложным М. п. Застывшее в этой форме данное слово само выступает в функции предлога[16] (см. ниже подобную роль формы полоу); и положиша врѣхоу главы его вину написану (Мат. 27 : 37), и възложиша врѣхоу ризы своя и въсѣде врѣхоу ихъ (Мат. 21 : 7).

Видно, что флексии основы на *-ŏ* стали проникать и сюда, несмотря на ограниченность употребления.

3.5. волъ

	Ед. ч.	Мн. ч.
Им.	волъ (1)	
Вин.		волы (1)
Род.	волоу (1)	

Род. п. ед. ч. кѫждо васъ въ соботѫ не отрѣшаетъ ли своего волоу ли осьла (Лука 13 : 15). Мы имеем дело с родительным отрицания, ведущим к укреплению категории одушевленности. Тесная связь с основой на *-й* подчеркивается употреблением флексии *-и* даже в этой форме.

3.6. полъ

	Ед. ч.	Дв. ч.
Вин.	полъ (22)	
Род.	полоу (3)	
Дат.	полоу (1)	
Тв.		полъма (1)
М.	полоу	

В Вин. п. фигурируют 19 предложных сочетаний для выражения направления: на онъ полъ (Мат. 16 : 5), окъ онъ полъ (Иоан 6 : 25); 3 раза выражается синтаксическая функция объекта, ср. се полъ имѣниѣ моего гй дамъ нищиимъ (Лука 19 : 8).

[16] Ср. подобные застывшие адвербиальные образования в совр. русск.: *вверху́, све́рху* и т. п.

В Род. п. ед. ч. окончание *-и* два раза определяет направление с предлогом **съ**: **съ оного полоу** (Мат. 6 : 25, Марк 3 : 7); один раз выступает в Род. п. качества: **младенець мужьска полоу** (Лука 2 : 23) — словосочетание фразеологического характера.

Единственная форма Дат. п. (**по оному полоу** Марк 10 : 1) получает флексию основы на *-ŏ*. Здесь тенденция совпадает с тем, что мы уже видели при анализе парадигм **сынъ** и **домъ**: в этом падеже наблюдается широкое распространение флексии *ŏ*-основы.

Два примера на выражение места с предлогом **на**: **на оному полоу**, также имеют адвербиальный характер (Мат. 14 : 22, Марк 6 : 45). В трех случаях встречается застывшая форма М. п. в функции предлога:[17] **полоу ношти** (Мат. 25 : 6, Марк 13 : 35, Лука 11 : 5).

3.7. дарь

	Ед. ч.	Мн. ч.
Им.	дарь (3)	
Вин.	дарь (6)	дары (3)
Тв.	даромь (1)	

Из этого неполного ряда релевантно для нас лишь **даромь** (Мат. 23 : 18). Можно установить, что употребление флексии *-отĭ* в Тв. п. ед. ч. в этот период было нормой для существительных м. р. с твердой основой.[18]

3.8. медь

	Ед. ч.
Им.	(Мат. 3 : 4) **медь**
Вин.	(Марк : 1 : 6)

С точки зрения взаимовлияния основ на *-й* и *-ŏ* не релевантно.

3.9. рѧдь и чинъ[19]

Дат. п. ед. ч. **рѧдѫ** (sic!) претерпевал влияние основы на *-ŏ* (Лука 1 : 3). М. п. ед. ч. **въ чиноу** (Лука 1 : 9) отражает основу на *-й*.

Существительные **станъ** и **ледь** в нашем памятнике не употребляются, **садь** представлено одной формой Им. п. ед. ч.

[17] Ягич также относит их к М. п.: указ. соч. 555.

[18] Ср. др.-греч. сущ. ср. р. *δῶρον* с тождественной конструкцией (т. е. с *ŏ*-основой), а также лат. *dōnum* (также с основой на *-ŏ*), хотя с другим суффиксом.

[19] Предполагая, что в общеславянском они входили в основу на *-й*, хотя это не вполне доказанный факт.

Отметим еще, что существительные **миръ** и **родъ**, часто относимые к основе на *-ŭ*, выступают в нашем памятнике много раз, но всегда с флексиями, характерными для основы на *-ŏ*. Объем статьи не позволяет подробно анализировать эти существительные.

4.1. При исследовании взаимовлияния основ на *-ŏ* и *-ŭ* не менее важной является другая сторона вопроса: какие флексии основы на *-ŭ* и в каком количестве примыкают к существительным других основ, прежде всего на *-ŏ*/*-jŏ*.

Хорошо известно, что самое характерное окончание основы на *-ŭ* — это *-ovi*, использованное в существительных с основой на *-ŏ* для различения лица — не-лица уже издавна вместе с парой *-evi*, приспособленной к мягкому варианту. В Мариинском четвероевангелии оно выступает 101 раз при 23 существительных. Эти существительные можно разделить на следующие семантические группы:

а) Имена собственные: **исоусови**, **петрови**, **пилатови** и т. п.

б) Существительные, обозначающие лицо или должность: **архиереови**, **кесароби**/**-еви**, **мжжеви**, **господеви** (основа на *-ĭ*), **богови** и т. п.

в) Неодушевленные предметы: **духови** — хотя по библиейскому преданию оно считалось очень даже одушевленным; **газофилакеови** «masc. dat. sing.»[20]

г) Одно географическое название: **иждраилеви**.

В последних двух случаях мы, очевидно, имеем дело с олицетворением, стилистическим выделением.

Надо отметить, что, хотя распространение *-ovi*/*evi* в нашем памятнике очень значительно, как это можно установить из примеров и цифровых данных, все-таки не только эта пара окончаний могла характеризовать слова вышеупомянутых семантических групп. При 33 формах **исоусови** (ср. Мат. 8 : 5) стоит 9 раз **исоусоу** (ср. Лука 8 : 41). Кроме 8 форм **господеви** (ср. Мат. 5 : 33) мы находим три раза исконное **господи** (ср. Лука 19 : 8), а два раза слово выравнивается по основе на *-jŏ*: **господю** (ср. Иоан 6 : 23). А если рассмотреть данные всех памятников, использованных Ягичем при издании Мариинского четвероевангелия, то получается еще более пестрая картина.

4.2. Флексия *-ovй* Род. п. мн. ч., доминирование которой в деклинации современных славянских языков — общеизвестный факт, в парадигме основы на *-ŏ* выступает только два раза, причем в одном и том же слове: **отъпоуштение грѣховъ** (Лука 1 : 77 и 24 : 47).[21]

[20] *Ягич*, указ. соч. 495.

[21] В Зографском евангелии: **оставлениѥ грѣхъ**, т. е. выступает старое окончание. (См. *Ягич*, указ. соч. 195.)

4.3. Если принять точку зрения, согласно которой Зв. п. ед. ч. основы на *-ĭ̯ŏ* получает флексию *-и* под влиянием основы на *-ŭ*[22], то наш памятник дает тому много примеров: фарисею! (1) Мат. 23: 26; изл҃ю! (1) Марк 12: 29; ц҃ю! (3) ср. Мат. 27: 29; оучителю! (32) ср. Лука 11: 45. Видимо, они являются очень старыми образованиями, ибо здесь не наблюдается исключений.

5. Подытоживая сказанное, можно сделать следующие выводы:

1. В случае существительного сынъ, обозначающего лицо, цифровые данные *прямо* доказывают, что исходной точкой контаминации двух основ м. р. могло быть *совпадение* флексий Им. п., потому что для существительных, обозначающих лицо, характерна *активная функция субъекта*. По всей вероятности, отсюда начался и распад основы на *-ŭ*, или ее «активный» переход в основу на *-ŏ*, которому способствовало и небольшое количество существительных с основой на *-ŭ*.

Начало этого процесса уже в общеславянском языке может доказываться и тем, что флексии основы на *-ŏ* выступали в гораздо большем количестве падежей парадигмы существительных с основой на *-ŭ*, чем наоборот.

2. Отдельные, очень характерные окончания основы на *-ŭ* (Дат. п. ед. ч. *-ovi*, Род. п. мн. ч. *-ovъ*, возможно, Зв. п. *-'и*) начали распространяться в основе на *-ŏ/ĭ̯ŏ*, чтобы «разгрузить» ее флексии и создать новую категорию. Однако, эта новая категория, которая могла бы выражаться флексией Дат. п. ед. ч. *-ovi* в старославянском языке не выдерживалась со строгой последовательностью. Хотя рамки настоящей работы не дают нам возможности коснуться фактов современных славянских языков, по отношению к ним можно утверждать то же самое, несмотря на то, что языки, особенно польский, стремились к созданию такой категории. Отметим, что флексия *-а* Род. п. ед. ч. м. р. основы на *-ŏ* оказалась пригодной для выражения категории одушевленности напр. в совр. русск. языке. Из этого вытекает тот факт, что характерные флексии основы на *-ŭ* оказались качественно пригодными для дифференциации, действующей в противовес тенденции унификации. В случаях, когда эта вышеупомянутая категория лица — не-лица переставала развиваться, эти флексии служили для дальнейшего расширения категории одушевленности или вызывали дифференциации падежных функций, или отделяли живое парадигматическое употребление от адвербиального и фразеологического.

[22] Поэтому Мейе прямо выводит существительные типа мѫжь (Зв. п. мѫжю) из возможной старой основы на *-ĭ̯ŭ*. (Указ. соч. 330.)

Жанрово-историческая сущность «Героя нашего времени» и романная традиция XVIII–XIX веков

И. МЕСЕРИЧ

Прозаический шедевр Лермонтова представляет собой *романную структуру*, возникавшую из сцепления нескольких композиционных единиц в ходе художественной объективации духовной драмы,[1] и связанных с ней раздумий писателя над «героем времени».

В ее основе лежит эпическое соотношение и конфронтация характера и внутреннего мира личности из дворянской интеллигенции (с потенциальными возможностями подлинного «героя» времени) господствующим формам человеческого общежития, также идеологических выводов его современности.[2] Она представляет собой особый тип романа — *интеллектуально-аналитический роман приключения* —, сущность которого мы видим в эпическом развертывании серии приключений (поединков между возможностью «героя», Печорина, и господствующими формами общественного бытия и сознания «времени»), упорядоченных по логике «раздумья» писателя над границами возможностей «героя» во «времени», анализа причин трагизма сознания и судьба героя, и сцепленных по соответствующему над-сюжету — странствования героя и автора по наличным сферам, общественным формам

[1] Об этом подробнее мы написали в первой главе нашей кандидатской диссертации «Lermontov—Herzen—Dosztojevszkij. Három szellemi dráma prózaművészeti objektivációja» [Лермонтов—Герцен—Достоевский. Художественная объективация трех духовных драм]. Budapest 1971 (в рукописи).

[2] Распадающийся патриархальный коллектив горцев, «вольных детей природы»; подчинение индивидуума племенным традициям, совместная борьба с иноплеменниками и сопротивление против законов и «цивилизаторской» деятельности русского государства *(Бэла)*; — безличное слияние человека с любой средой, безусловное и сознательное исполнение государственных законов и приказов свыше *(Максим Максимыч)*; — временный союз контрабандистов для накопления денег: стихийное сопротивление предписаниям государства и постоянное закононарушение при полнейшей зависимости от заказчиков *(Тамань)*; — временное общежитие и случайное общение людей разных слоев «цивилизованного общества» на курорте: постоянное преклонение перед мелкими интересами, вольное общение, но в рамках сознательного исполнения норм и требований этикета, предписаний защиты «чести», установленных «светом», — всеобщее стремление войти в «свет» или хотя бы приблизиться к нему («водяное общество»), — ложно-романтическое рыцарство с позой «мировой скорби» (Грушницкий) *(Княжна Мери)*; — «товарищество» солдат, основанное на зыбких и двусмысленных принципах борьбы с горцами и стремления избавиться от скуки: предельное равнодушие к жизни, вытекающее из фаталистического преклонения перед наличными условиями, из зависимости от приказов и умственных оков цивилизации (офицеры) *(Фаталист)*.

«немытой России»[3] и человеческого бытия «времени»: — в чужой жизненной сфере людей с мало развитым сознанием *(1-я часть)*, среди «своих», цивилизованных людей в исключительных условиях «на водах» *(Княжна Мери)* и в сфере «чистого разума», конечных выводов века, среди отчужденных от всех форм «общества» «беспокойных» офицеров-«скитальцев» *(Фаталист)*.

Этот над-сюжет связывает и объединяет разные сюжетные линии и основные, противоположные друг другу логические линии развертывания основной темы всего произведения — внутреннего богатства личности и постепенного опустошения души «героя времени». Отсюда и своеобразие — парадоксальность[4] — всей художественной структуры: ее композиционная незавершенность и логическая закругленность (как анализа судьбы героя). Оно сконцентрировано в своеобразной постановке и развертывании антиномии «воля» — «предопределение» и в лермонтовском «троеточии» в конце романа, вызывающем у читателя интеллектуальную неудовлетворенность и поэтому становящемся внутренним двигателем всего процесса восприятия, осознавания основной идеи и формообразующего центра проблематики всего произведения — трагической дисгармоничности «непокорного» дворянского интеллигента, контраста между его необыкновенностью (как потенциального «героя») и трагичностью его судьбы (как следствия уклада жизни «немытой России»).

*

Уже тот факт, что отдельные повести романа *Герой нашего времени* содержат целый ряд литературных реминисценций и пародийных аллюзий на мотивы, ситуации и образы предшествующих авторов (Руссо, Ламотт—Фуке, Шатобриана, Гете, Байрона, Гейне, Жуковского, Марлинского, Пушкина),[5] свидетельствует о том, что создание цикла и историческое осмысление собственных переживаний, а также жизни героя происходило при постоянной оглядке Лермонтова на европейские и русские литературные традиции

[3] Стихотворение *Прощай, немытая Россия* было написано почти одновременно с выходом первого издания *Героя нашего времени*, поэтому мы и оцениваем его как своеобразный косвенный итог раздумий писателя над причинами трагичности судьбы «героя времени».

[4] Она объясняется своеобразием оценки Лермонтовым последекабрьского поколения передовой дворянской интеллигенции (ее отчаянной критики и грозного пророчества о нем поэта, за которыми явно ощутимы внутренний протест личности против угрозы действительной ее бесплодности и тайная надежда, что его же пророчество не сбудется) своеобразием: «да, но все-таки...» и «так, но нельзя, что...»

[5] О литературных аллюзиях, реминисценциях в *Бэле* (на произведения Шатобриана, Байрона, и прежде всего на пушкинские поэмы Кавказский пленник, Цыганы) и в *Тамани* (также наличие в ней пародизирующей иронии по отношению к романтическим «разбойничьим повестям») см. *В. А. Мануйлов*, Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», Комментарий. Москва—Ленинград 1966, 120—121, 143, *В. Виноградов*, Стиль прозы Лермонтова, Литературное наследство, 43—44. Москва 1941, 593—4. (Все они содержат затаенную полемику и представляют своеобразное переосмысление проблематики «литературных предков» и всего «руссоизма»).

Заглавие на обложке тетради Лермонтова[6] — *Один из героев начала века* — кажется, оправдывает и сопоставление исследователями романа с западноевропейскими литературными «образцами», в первую очередь с *Адольфом* Б. Констана и *Исповедью сына века* Мюссе.[7]

Но если первоначальное заглавие будущего романа может быть воспринято как ссылка на историко-литературных «предков», (оцененных как «импульсы» к созданию лермонтовского образа и романа), то оно должно быть оценено как ссылка, содержащая *отражение своего рода полемики русского романиста с авторами* образов западноевропейских героев.[8]

Несомненно, Лермонтов знал всех этих «предков» (от Вертера до Октава), но *Герой нашего времени* создавался не столько под влиянием импульсов от западноевропейской литературной традиции (от *Адольфа*, *Исповеди сына века*, *Странствований* Чайльда—Гарольда и от романа Шарля де Бернара *Жерфо*), сколько под непосредственным воздействием пушкинского *Онегина*.[9]

[6] Ее описнаие см. *В. А. Мануйлов*, Указ. соч. 16—18. Публикацию самих рукописных и печатных вариантов см. в изданиях: Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова, 5. Москва—Ленинград 1937; Сочинения М. Ю. Лермонтова, 6. Москва 1957. (Цитаты из них даются в кавычках в тексте с обозначениями ПссЛ 5,..., СЛ 6,...).

[7] Впервые E. Duchesne, M. I. Lermontov, Sa vie et ses oeuvres. Paris 1910; — *С. М. Родзевич*, Лермонтов как романист. Спб. 1914. Нужную коррекцию этих старых представлений см. у *Е. Михайловой* (Проза Лермонтова. Москва 1957, 375 и дальше), и у *Б. Эйхенбаума* (О прозе. Ленинград 1971, 266 и дальше). Русский перевод романа Б. Констана при жизни Лермонтова был издан в 1831 г., а *Исповедь сына века* Мюссе вышла в 1836 г. Безусловно, между ними и *Героем нашего времени* есть некоторые тематические точки соприкосновения: тема «истории недуга сердца», истории измельчания души, болеющей хроническим себялюбием и бесхарактерностью *(Адольф)* истории охлаждения разочарованного сердца *(Исповедь сына века)* имеет некоторое сходство с отдельными моментами истории опустошения души Печорина. Но все это еще не дает достаточно основания говорить о влиянии (в непосредственном значении слова) французских авторов на Лермонтова, тем более, что между тремя романами есть существенная разница и в характере главных героев, и в его художественном выявлении.

[8] У Печорина — в отличие от Адольфа — подчеркнуто сильная воля, а у Лермонтова — в отличие от Мюссе — «предмет художественного изучения... не типичное 'дитя века', зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героики и вступающая в борьбу со своим веком». *(Б. Эйхенбаум,* О прозе. Ленинград 1971, 266 — курсив наш — *И. М.)* В произведениях обоих французских романистов развертывание темы осуществляется в ситуациях любовных приключений и отношений (Адольфа с Элеонорой, Октава с госпожой Пирсон), и в отличие от *Героя нашего времени*, не выходят за пределы сферы интимностей. Правда, Мюссе разочарованность своего героя выводит из пустоты и мелкоты века, посленаполеоновского «переходного времени», в частности. Но дело в том, что риторическое объяснение трагичности судьбы героя эпохальной участью молодого поколения остается в рамках маскированного лирического монолога автора и оно не гармонирует с художественным материалом, не соткано с сюжетом, ситуациями, конфликтами Октава, собственно-художественным показом разочарованности героя как последствия измены первой возлюбленной. Объяснения же издателя записей главного героя и друга Адольфа прямо-таки противоположны лермонтовскому пониманию и объяснению причин опустошения души Печорина.

[9] Несомненно был прав Б. Томашевский, утверждая, что хотя Лермонтов «мог непосредственно переносить некоторые черты на героев своего романа, но это перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей... Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Констана и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отделен был Вертер и его современники... После романа

Как известно, образ Печорина, созданный как «двойник» Онегина,[10] перенесен в замысел «длинного рассказа» из неоконченной повести *Княгиня Лиговская*. Эта связь между образом Онегина и Печорина особенно живо ощущается в первых двух, но она подчеркивалась и в других повестях цикла как раз «онегинскими» поступками Печорина. (Подобно Онегину, Печорин из-за игры в любовь вынужден драться с Грушницким — Ленским на Кавказе —, подобно уже пушкинскому герою теряет-отвергает настоящую любовь и становится одиноким).

Но во время работы над циклом об одном герое пушкинский импульс шел не от всего романа, а от *Путешествия Онегина*. Свои скитания и кавказские впечатления, объективировавшиеся в истории странствования Печорина, Лермонтов удоблял материалам этой, не включенной в окончательную редакцию, главы пушкинского романа.

Как известно, Пушкин написал только «отрывки из путешествия» своего героя, но с намеком на то, что за время «путешествия», «странствия без цели» (ПссП, III, 132) его герой изменился. Ему надоели и путешествия, и прежний «чудак печальный и опасный» (ПссП, III, 116) вновь явился в Петербурге

Пушкина уже исключалась возможность прямого 'влияния' предшествующих героев». (*Б. Томашевский*, Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. Литературное наследство, 43—44. Москва 1941, 509.)

[10] Пытаясь по-новому решить проблему соотношения между образом Онегина и образом Печорина, и по-новому объясняя связь образования фамилии героев (Онегин ← Онега — Печорин ← Печора), Б. Эйхенбаум пришел к следующему выводу: «Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация 'современного человека', страдающего не от душевной пустоты, не от своего 'характера', а от невозможности найти действительно применение своим могучим силам, своим бурным страстям» (О прозе, 269). Некоторые спорные моменты этого его положения, на наш взгляд, объясняются тем, что при сопоставлении двух образов он не имел в виду всю пушкинскую концепцию Евгения Онегина, в частности, не уделял должного внимания «Отрывкам из путешествия Онегина» и планам Пушкина. В противоположном случае в связи с образом Печорина вряд ли можно было бы говорить о моменте «реабилитации» у Лермонтова «развенченного» Пушкиным «современного человека». Момент «своего рода апологии» действительно можно найти, только никак не «современного человека», а представленной Печориным автономной личности с развитым сознанием и самосознанием. Она связана с существенными изменениями в лермонтовской концепции человеческой личности и логики развития человечества, происходившими у него к концу 1830-х годов: с перестановкой ударения с понятия «гармония» на понятие «сознание», отхода от романтической, руссоистской концепции возвращения к природе и детской гармонии, осознанием невозможности и нежелательности возврата к прошлому, к наивно-бессознательной гармонии человека с природой и мирозданием как своеобразной форме покорности. (На эти «герценовские моменты» в связи с проблематикой и структурой поэмы Демон указывала *Е. Пульхритудова*. См. сб. Творчество М. Ю. Лермонтова. Москва 1964, 76—106). Отчасти поэтому и «героизировал» Лермонтов Онегина, суживая типичность своего героя, в то же самое время, и как бы в ответ на пушкинский призыв — объяснить причины русской «скуки» и «хандры» — глубже показывая границы возможностей действия, обостряя вопрос о причинах неадекватности реальных действий намерениям и, что еще важнее, потенциальным возможностям, то есть о причинах трагичности судьбы «непокорного» дворянского интеллигента. Если в лермонтовском романе можно найти момент «возражения против Онегина», то не в образе героя, а в лермонтовском ответе: причина «скуки», «хандры», неудач и трагизма судьбы такой личности не столько в ее воспитании, в ее моральном облике, в ее индивидуализме, а прежде всего — в самодержавном устройстве русской жизни.

«безмолвный и туманный», «всем чужой», то ли со «сплином», то ли со «страждущей спесью» на лице (ПссП, III, 130). В этих отрывках во время «скитаний» Онегин побывал как раз в лермонтовских-печоринских местах: у черкесов на «крутых берегах Терека», на «целебных водах» у подножья Бешту и Машука; везде «ждал чего-нибудь», и везде овладевала им «тоска», вследствие которой он все более погружался в «горькие размышления» (ПссП, III, 155) о бесцельности своей жизни.

Достаточно припомнить, что образ Печорина построен именно на этих «онегинских» мотивах (постоянного «ожидания чего-то нового» — IV, 439 —, поочередного разочарования в надеждах, «горьких размышлений» над переживаемым и прожитым),[11] чтобы убедиться в тесной связи между лермонтовским образом и образом «путешествующего» Онегина.

Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что образ Печорина (с интроекцией в него Лермонтовым чувств и мыслей своей лирики тех лет) стал дорисовкой контуров образа «скитающегося» Онегина, которого Лермонтов произвел в военные.

Но не только образ Печорина, даже и весь замысел цикла о «современном человеке», «сыне века», был подсказан пушкинским итогом обрисовки облика и жизни Онегина до путешествия. (Онегин везде скучал: как в искусственной цивилизации петербургского «света», так и в условиях «естественного», вместе с тем старомодного образа жизни провинциального дворянства.) Сам цикл создавался[12] как постановка и выяснение вопроса — что станет с ним вдали от «света» и безмятежно-скучных «дворянских гнезд» —, скрыто присутствовавшего уже в этой части пушкинского романа в стихах.

Субъективные переживания, раздумья над нравственным обликом и перспективами своего поколения определяли лермонтовский ответ на этот вопрос: в конце странствий — потеря надежд и опустошение души.

Но выяснение отдельных моментов этого процесса, расшифровка пушкинских намеков привели Лермонтова к созданию такой художественной структуры (первый вариант цикла о «современном человеке»), где композиционное и смысловое ударение падает не на осуждение индивидуализма, эгоизма и равнодушия, а на раскрытие внутреннего богатства героя, не на завершающий, а на кульминационный момент истории души, не на момент потери надежд, а на ее предысторию, на характеристику периода «борьбы

[11] Ср. Полное собрание сочинений Пушкина, Москва, (в тексте: ПссП,...), III, 155; СЛ, IV, 383, 428, 438, 439.

[12] Анализ истории создания (рассмотрение возникновения двух разных структур, их вариантов, органического перероста одной в другую, и самого процесса перехода варианта второй из них *в романную структуру* окончательного художественного целого) см. в нашей статье *«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова как художественное целое*, II. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica Moderna, 2 (1971) 117—127.

со светом и самим собой», на раскрытие положения жаждущего «высокого назначения» человека «бури» в мире мелких интересов и интриг.

Уже этот вариант цикла — в частности, выдвижение на первый план не развернутых черт характера Онегина, особая акцентировка «печоринских» черт («неспособность покориться», постоянная «готовность» на действие и «на борьбу») — свидетельствует о том, что расшифровка истории странствий, возможных изменений характера и души «путешествующего» Онегина была вместе с тем и «переосмыслением» пушкинского образа и додумыванием пушкинских намеков на историю души героя.

Это переосмысление дает о себе знать в том, что скитания своего героя Лермонтов мотивировал причинами своих собственных скитаний,[13] и далее в постепенном отделении Печорина от «толпы» современных «не-героев».

Вследствие такого изменения мотивировки исходным моментом и внутренним двигателем истории странствий героя стало его столкновение со «светом», развязка которого выступала, в свою очередь, как завязка целой вереницы приключений, встреч, столкновений и конфликтов человека, «неспособного покориться», с разными проявлениями покорности.

В соответствии с додумыванием Лермонтовым всего этого оформление эпизодов странствий — создание и, главное, сцепление отдельных повестей — произошло как интеллектуально-художественное выяснение возможностей и границ активности «двойника» Онегина (сперва как типичного «сына века», потом — в тетради Лермонтова — как противоположного современным «наблюдателям» «одного из героев начала века»),[14] вместе с тем эпически-романное раскрытие его характера и «сердца», и лирико-эпическое развертывание предыстории потери им надежд.

Уподоблением странствий переосмысленного «двойника» Онегина истории последнего периода жизни Грибоедова[15] завершилась художественная детализация судьбы героя и стала алогичной прежняя оценка Печорина («одного из героев начала века»), и возникла новая — «герой нашего времени».

В ходе и в результате раздумий над трагической судьбой лучшей части дворянской интеллигенции, пересмотра и новой переоценки художественного материала писатель постепенно выяснял внутренний смысл приключений «двойника» Онегина (трагичность опустошения души одного из «непокорных», возможного подлинного «героя» времени), выкристаллизовалась новая

[13] Так возникла и на этом основывается параллельность Печорина пушкинским героям («гонимым» и «преследуемым законом» и с облегчением покидающим «неволю душных городов»), также параллельность всего произведения «южным» поэмам Пушкина, в частности, присутствие литературных аллюзий и реминисценций как проявлений лермонтовской переоценки «руссоизма» и проблематики пушкинских поэм.

[14] Опять такой момент, где лермонтовское «переосмысление» соприкасается с неосуществленными планами Пушкина: в частности, с намерением последнего сделать из Онегина если не декабриста, то по крайней мере близкого к ним человека.

[15] Об этом подробнее см. *Д. Д. Благой*, От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени». Сб. Проблемы романтизма. Москва 1967, 318 и дальше.

художественная концепция (сцепление эпизодов по сюжету странствования «непокорного» героя и мнимого автора по сферам покорности, по «стране господ,... рабов,... мундира, и преданного им народа» как развертывание и объяснение трагичности судьбы героя) и цикл повестей о «герое начала века» превратился в *роман о «герое нашего времени», носящий отличный* от исходного (как от онегинского, так и от героя вариантов лермонтовского цикла) *конфликт автономной личности* — не с одной какой-нибудь средой, а *со всем укладом жизни «немытой России»*.

Несмотря на переосмысление отдельных пушкинских моментов образа «современного человека», в результате додумывания его судьбы эта структура стала своеобразным осуществлением пушкинского замысла (не доработанного в последней редакции романа *Евгений Онегин*) — в рассказе о приключениях путешествующего и постоянно преобразовывающегося героя дать широкую эпопейную панораму жизни России —, в частности *художественно-аналитической объективацией* не только жизненной и духовной драмы лучшей части дворянской интеллигенции («непокорных»), но и основных типов «современного общества» эпохи разлагающегося русского самодержавия.

Но как в проблематике, так и в композиционном оформлении художественного материала есть такие важные моменты, которые не могут быть выведены ни из западноевропейских традиций обрамленной рамочным сюжетом «исповеди» героя, ни из внутренних возможностей оформления *Путешествия Онегина* и пушкинского отчета о *Путешествии в Арзрум*.

Возникновение художественной структуры *философской новеллы (Фаталист)*, так и выкристаллизовывание композиции всего романа могут быть нами поняты и объяснены с учетом импульса, возникшего в результате знакомства Лермонтова не столько «с аналитическим романом *школы* Бальзака» — как предполагал Б. Томашевский[16] —, сколько с бальзаковской философской повестью, в частности, *Шагреневой кожей*.[17]

[16] *Б. Томашевский*, указ. статья, Литературное наследство, 43—44: 503—6.

[17] Быстрый рост популярности Бальзака в России, многочисленные переводы его произведений и не менее многочисленные отзывы о них в русских журналах и альманахах 1830-х годов (См. *Л. Гроссман*, Бальзак в России. Литературное наследство, 31—32. Москва 1937) уже сами по себе позволяют предполагать возможность такого рода импульса, шедшего от «автора Луи Ламбера и Евгения Гранде», «самого известнейшего из нынешних романистов», «обладающего магического очарования» («Телескоп», 1834). Следы этого уже можно найти в Вадиме, в частности, в «бальзаковской» постановке проблемы воли». О знакомстве Лермонтова с бальзаковской *Тридцатилетней женщиной* (русский перевод. *Женщина в 30 лет*. Спб. 1833), свидетельствует одна деталь характеристики Печорина уже в *Герое нашего времени*. Отрывки из Шагреневой кожи Лермонтов мог читать еще в 1832 г., в журнале «Сын Отечества»; всю философскую повесть Бальзака русский писатель мог прочесть в оригинале в каком-нибудь французском издании, если не сразу же после этого, то, может быть, после появления ее литературного «двойника» (Созерцательная жизнь Лудвига Ламберта, Спб.), в серии Études philosophiques, или позже, то ли в отдельном, иллюстрированном издании 1838 г., то ли в издании Шарпантье, 1839 г., как раз во время работы над *Героем нашего времени*. — Мы бы не привели этих данных, — как косвенных доказательств импульса от Бальзака —, если не нашли бы бесспорное

Проявления этого можно усмотреть не только в параллельности постановки проблемы «воли»,[18] но и в параллельности интеллектуально-эпического экспериментирования с эпохальными идеями и своими, писательскими, также представленными как теории эпохи.

Они дают о себе знать даже в использовании одного и того же приема — внутреннего оглавления отдельных частей —, в смещении в рамках одной структуры противоположных форм повествования (объективно-описательного и исповеди, субъективного пересмотра героем прожитого, раскрытия им своего внутреннего мира), но что еще важнее, — в рассечении надвое истории героя и в перестановке ее периодов, в частности, одного эпизода из середины истории героя к началу произведения.

Все же в нашем утверждении импульса от структуры «философской повести» Бальзака нельзя видеть подтверждения определения жанра *Героя нашего времени* как «философского романа». Термин полностью применим к бальзаковскому шедевру, где в рамках испытания эпохальных идей (в «карнавале» форм общественного бытия и сознания) судьба героя стала *средством* и *формой* развертывания «философского» сюжета, хода размышления писателя о парадоксе «воли» и «жизни» в условиях эпохи всеопределяющего царства денег.

У Лермонтова, наоборот, испытание идей эпохи и своих (о «личности»,[19] и как производных от нее, идей «воли» и «предопределения», «случайного» и «закономерного») является составной частью проверки «героя», осмысления и анализа его судьбы в условиях самодержавного уклада жизни в «переходное время... гниения и разложения устаревших стихий общества». Из этого уже вполне понятно, почему у Бальзака показ и анализ форм общественного бытия и сознания фигурирует как нечто производное, побочное, или по крайней мере как фон, у Лермонтова же как часть анализа, как средство раскрытия характера и сознания, как своеобразная форма проверки внутренних возможностей «героя», анализа и объяснения трагической судьбы героя. Это не противоречит тому, что введение и сцепление художественных моделей — типовых форм современного общества — произошло под непосред-

---

доказательство самого внимательного чтения Лермонтовым *Шагреневой кожи*. Но мы его нашли как раз в самом тексте *Героя нашего времени*. В главе *Княжна Мери* есть следующие слова: «*Идеи есть существа органические — сказал кто-то*» (IV, 401, курсив наш — *И. М.*). Это сказал не кто иной, как бальзаковский Рафаель, и сказал своей возлюбленной, «женщине без сердца», всем своим энтузиазмом доказывая всемогущество «человеческой воли»: «...je lui dis que nos idées étaient des êtres organisés, ...» (H. DE BALZAC, La peau de chagrin. Ed. Gallimard et Libraire Générale Française, 1966, 144).

[18] Луи Ламберт и его «брат», Рафаэль де Валентин, — авторы философского трактата *Théorie de la volonté*.

[19] «Человеческая личность — это мысль и дума века» (Письмо Белинского к В. П. Боткину от 4/X 1840 г.; цитирую по книге *Е. Михайловой*, Проза Лермонтова. Москва 1957, 360). См. еще у С. П. Шевырева: «Вопрос о личности, ее значении и действии в нашей литературе есть один из деятельнейших в ней вопросов». (Цитирую по статье *В. Виноградова*, Стиль прозы Лермонтова, Литературное наследство, 43—44. Москва 1941, 590).

ственным воздействием бальзаковского развертывания сюжета странствий героя и проверки идей «воли» по разным формам современного мира.

Все это нас приводит к выводу о том, что в лермонтовском романе мы должны видеть не простое продолжение традиций романтической прозы (с их трансформацией и с моментами писательской полемики), а своеобразную попытку писателя осуществить исключительный синтез ведущих поэтических принципов и жанровых традиций прозы предшествующих историко-литературных периодов (русского и западноевропейского просвещения, сентиментализма и романтизма), в частности, реализацию синтеза поэтики романа Лесажа *(Жиль Блаз)*, Гете *(Вильгельм Мейстер)*, аналогичного им по замыслу[20] и незавершенного Bildungsroman-a Пушкина и поэтики «философской повести» Бальзака».

*

Структура лермонтовского романа выросла — как и структура *Похождений Чичикова* — из двойственной, эпопейно-аналитической, вместе с тем романной концепции Пушкина, не осуществленной до конца в *Онегине*, и создалась в результате своеобразного додумывания образа и истории пушкинского Онегина, осознания и освоения способа развертывания проблемы «современного человека» у Бальзака и стала интеллектуально-аналитическим, вместе с тем эпико-драматическим «двойником» гоголевской поэмы».

По своему историко-литературному значению — как результат эпического анализа сознания и трагизма судьбы «героя времени» — она представляет переход от пушкинского Bildungsroman-a, бальзаковской философской повести о жизни «современного человека» к *Преступлению и наказанию*, и жанрово-исторический пролог к ведущему типу романа Достоевского, ставящего перед собой целью эпическое изображение движения сознания в кризисном состоянии личности и трагической судьбы бунтующего героя во времени, а через него — увековечить драму, стремления и идеалы кризисной эпохи, привести в движение этическое-социальное сознание и самосознание читателя, доводя его до осознания исторических противоречий жизни и развития человечества.

[20] Пушкинский замысел по всей вероятности, слагается не без влияния этих великих предшественников; во всяком случае, в нем явно ощутимы те же формообразующие моменты (формирование — приключения героя), синтезом которых (вместе с тем традиций романа приключений и Bildungsroman-a) создалась структура романа Лесажа и указанных романов Гете.

O karakteru rusko-srpskih kulturnih, književnih i naučnih veza u 18. veku

(Odlomci)

I. MOKUTER

1. Najpre ćemo se osvrnuti na pitanje društveno-političke uslovljenosti intenzivnih rusko-srpskih veza u 18. veku. Govoreći o vezama u 18. veku, pre svega imamo u vidu onaj deo srpstva koji se nalazio izvan turske imperije, rastrkan i pomešan s drugim narodima i veroispovestima *na teritoriji Ugarske, odnosno Austrije*. U veku racionalizma i prosvetiteljstva, značajnog poleta kulture i umetnosti veći deo srpstva — u užoj Srbiji i drugde na Balkanu — i dalje ostaje pritisnut jarmom turskog feudalizma, pa onde tokom 18. veka i nije moglo da bude iole značajnog kulturnog napretka.

U sklopu uzroka i okolnosti koje su dovele do uspostavljanja jakih veza s Rusijom — jačih no ikada ranije i posle tog vremena — treba istaći stanje srpstva u Ugarskoj na početku stoleća. U to vreme naglo proširena monarhija nije mogla da sprovede željenu integraciju, prvenstveno zbog nestabilnog položaja teritorija prema Turskoj, a osim toga zbog mađarskih težnja za samostalnošću (Rakocijeva buna). U takvim uslovima, zahvaljujući svojoj crkvenoj i vojnoj organizaciji (pogranična milicija), Srbi u Austriji imaju mogućnost izvesnog političkog manevrisanja. Zahvaljujući inicijativama ruske politike *u doba Petra Velikoga*, koji je krojio zamašne planove u odnosu na srpstvo i slovenstvo Balkana, dolazi do svojevrsnih vojno-političkih odnosa i kontakata Rusije i Srba. U takvoj situaciji još za Petra Velikoga dolazi do uspostavljanja mnogostranih veza, koje će u znatnoj meri odrediti karakter celokupne srpske kulture u monarhiji u datom vremenu. Vremenom usled konsolidacije zemlje — u unutrašnjem i vanjskom planu — austrijske vlasti sistematski će onemogućavati političke dodire Srba s Rusijom, pa se tako rusko-srpske veze docnije sve više ograničuju na kulturu i prosvetu. Sa gledišta austrijskih državnih interesa, ciljeva verske, kulturne i političke integracije, zatim u aspektu istočne politike Beča na veze Srba s Rusijom vlasti gledaju s nepoverenjem; poznat je čitav niz vladinih mera radi sprečavanja i ometanja takvih veza. Međutim taj proturuski politički režim bečke vlade među Srbima jačao je ili slabio prema jačoj ili slabijoj potrebi saveza s Rusijom protiv glavnih neprijatelja monarhije u 18. veku, Turske ili Fridriha II.

Asimilatorska nastojanja katolicizma, u sklopu šire integracione politike

države (centralizam, germanizacija, unijaćenje) u odnosu na srpsku narodnost u monarhiji postiže, u stvari, obrnute rezultate. Srpski kler, kao vodeća duhovna snaga naroda, tokom otpora uniji samo je ojačao; pravoslavna crkva postaje bitan kohezioni faktor narodnosne svesti; *pritisak unije podstiče na još dosledniju orijentaciju prema ruskoj crkvi i, općenito, u pravcu jačanja veza s Rusijom.* No kako inicijativa za veze dolazi iz crkvenih redova i odvija se pod pokroviteljstvom crkve, to utiče na karakter veza: potiskivanje elemenata svetovnosti, progresivnosti ruskih uticaja. Specifičan položaj srpskog naroda u monarhiji doveo je do toga da je pravoslavna crkva udarila pečat na celokupan društveni i kulturno-duhovni život. Malo je primera o tako velikom uticaju religioznoga činioca u životu jednoga naroda kao što je to slučaj u istoriji i književnosti ugarskih Srba u 18. veku.

2. Nasuprot opštoj nasređenosti i polupismenim kadrovima pravoslavne crkve stajala je privilegovana i vladajuća katolička crkva, s visoko obrazovanim sveštenstvom, odličnom organizacijom i oprobanim ideološkim arsenalom, sa ciljem da putem *unije* podredi sebi pravoslavlje otcepivši ga od ruskog pravoslavnog centra. Da je ostalo onakvo ustrojstvo crkve i onakav kvalitet njezinih kadrova kakvi su bili na Balkanu — a što je bilo karakteristično i u prvim desetlećima posle seobe — sigurno je da srpsko pravoslavlje ne bi moglo odoleti nasrtajima unije. Uvozom ruskih crkvenih knjiga, pokretanjem obučavanja sveštenstva u zemlji (npr. uvođenje ruskih škola Suvorova i Kozačinskoga), slanjem pitomaca u kijevsku Duhovnu akademiju, delomičnom primenom ruskih crkveno-pravnih dokumenata kao i drugim merama srpska crkva uspeva da se koliko-toliko konsolidira, da se oslobodi zaostalosti srednjovekovnog tipa, prilagodivši se zahtevima razvijenije društvene sredine. Po naređenju mitropolita (Vićentija Jovanovića, Pavla Nenadovića) sveštenstvo se obavezno moralo služiti ruskim bogoslužebnim knjigama, što je osiguravalo jednoobraznost i jedinstvo dogmata. Već početkom tridesetih godina knjige na ruskoslovenskom znatno potiskuju stare — štampane i rukopisne — crkvene knjige na srpskoslovenskom jeziku, «srbulje». Crkva je, dakle, najviše pridonela da se u javnom životu i književnosti uvreži *ruskoslovenski jezik.* Pored obrednih knjiga iz Rusije sve se više šire razni crkvenoistorijski i drugi bogoslovski radovi, propovedi itd., pri čemu znatan udeo pada na autore iz kijevskog centra, poznatog po svom borbenom antikatolicizmu. Relativno napredni elementi teološkog sistema *Teofana Prokopoviča* dospevaju u srpsku crkvu zahvaljujući delatnosti najznačajnijeg njezinog bogoslova toga vremena — *Jovana Rajića.* Značajno je da i drugi vodeći književnici, no ne u tolikoj meri kao Rajić, rade na crkvenoj književnosti (Orfelin, Obradović).

S uvozom ruskih kalendara udomaćuju se i *ruski svetitelji,* ali u doba obračuna s ruskim uticajem — tokom poznatih marijaterezijanskih reformi — i pravoslavni kalendar biva po naredbi vlasti reformisan. Do toga dolazi ne

samo iz opravdanih ekonomskih pobuda (redukcija praznika), nego su vlasti imale pred očima i političke motive, pa su stoga ruski sveci (sa većinom nacionalnih srpskih) brisani iz «mesecoslova».

3. «Ruske škole» Maksima Suvorova, zatim Emanuila Kozačinskoga i ostalih ruskih učitelja (uglavnom iz kruga oko kijevske Duhovne akademije) 20-tih i 30-tih godina posledica su smišljenog čina srpske teokratije, a ujedno znače i krupan kulturno-politički potez ruskih vlasti, koji je imao delekosežne posledice ne samo u domenu kulture, nego je odigrao određenu *pozitivnu ulogu u nacionalnom razvitku srpstva unutar monarhije*. Sa gledišta istorije školstva ove ruske škole bile su kod Srba prve sistematski ustrojene obrazovno-vaspitne ustanove s programom koji je — na bazi južnoruskog iskustva — udovoljavao specifičnim aktuelnim potrebama crkve (stvaranje koliko-toliko obrazovanog sveštеničkog kadra), ali je dao i temelje za stvaranje i razvoj svetovne obrazovanosti i kulture. Uvođenjem ruskoslovenskog jezika stvoreni su uslovi za maksimalno zbližavanje i delimično stapanje kultura dvaju naroda. Dijametralno oprečne ocene ruskih škola davane su i kod Rusa i kod Srba; negiranje svakog pozitivnog značaja ruskih škola zasniva se na usko lingvističkom, nedijalektičnom prilazu pitanju; takav stav odviše i nekritički respektira poznate stavove pripadnika Vukovog pokreta, preuveličavajući i apsolutizujući napore vukovaca u interesu novoga književnog jezika. Jednostrani panegirici ruskim školama sa strane slavenofilstvujuščih ruskih naučnika iz prošloga i s početka našeg veka i sa strane istoričara pravoslavne crkve — temelje se pak nai dealističkom apsolutizovanju prioriteta rusko-srpskih veza kao takvih, odnosno gledaju na stvar s uskih pozicija pravoslavne crkve. Nezavisno od koristi za crkvu, privremena dominacija ruskoslovenskog jezika kao razvijenijeg u odnosu na srbuljski ili na tzv. narodni jezik na polju školstva, nauke, kulture i književnosti omogućila je u datom vremenu korak napred, makar i u uskim društvenim razmerama. U kulturnoj istoriji Srba važno mesto zauzima kijevska Duhovna akademija. Iako je do 1762. godine u toj akademiji učilo samo 28 pitomaca iz raznih krajeva monarhije, a do kraja veka oko 65, iz redova vaspitanika ove škole potiču značajni crkveni i svetovni prosvetni radnici, među kojima se ističu *Dionisije Novaković i Jovan Rajić*, koji su na bazi tamo stečenih znanja mogli da se upuštaju u dogmatske polemike s katolicima, a te su polemike prevazilazile crkveno-bogoslovske okvire i imale širi nacionalno-kulturni značaj.

4. O skučenim mogućnostima srpske kulture u 18. veku svedoči i činjenica da im *nedostaje sopstvena štamparija*, sve do pojave (1770) bečke štamparije Austrijanca Kurcbeka, čija je delatnost bila određena opštim smerom marijaterezijanskih reformi: sistematskom likvidacijom ruskih uticaja na svim poljima kulture. U službi školske prosvete i opšteg kulturnog podizanja srpskog naroda do sedamdesetih godina 18. veka udeo ruske knjige vrlo je velik.

Razumljivo, dominira bogoslužbena, versko-didaktična i školska knjiga, ali od značaja je da se u bibliotekama obrazovanih Srba našlo i beletrističkih izdanja, istoriografskih i leksikografskih radova, dela iz oblasti pravnih i prirodnih nauka. Način nabavke knjiga iz Rusije različit je: na osnovu predstavki i molbi mitropolita i drugih crkvenih dostojanstvenika šalju ih ruske crkvene i državne vlasti (naročito u prvim decenijama veka), videći u tome i važnu političku misiju; knjige donose đaci kijevske akademije. Međutim o broju i značaju ruske knjige kod Srba svedoči i postojanje svojevrsnih ruskih kompanija sa zadatkom da prodaju knjige kao i razne crkvene potrepštine, ikone i sl. po vašarima u krajevima sa srpskim življem širom monarhije, pa i na Balkanu. Neke su od ruskih knjiga odigrale važnu društveno-vaspitnu ulogu, npr. Duhovni regulament Petra Velikoga, prevod Orbinijevog Carstva Slovena, da i ne govorimo o ulozi Prokopovičeva bukvara i gramatike Meletija Smotrickoga u pitanju «rusifikacije» srpske kulture.

5. U održavanju i jačanju kulturno-književnih veza zasluge imaju i brojni Srbi koji su se tokom veka pojedinačnim ili grupnim iseljavanjima trajno nastanili u ruskoj imperiji, ali nisu prekidali veze sa starom domovinom. U petrovsko vreme kulturnu istoriju slovenskih naroda zadužio je *Sava Lukić Vladislavić*, poreklom iz Južnog Primorja, time što je s talijanskoga preveo Orbinijevo istorijsko delo Il regno degli slavi. Iz redova iseljenika graničara, koji su pedesetih godina masovno napuštali razvojačeni deo Vojne Krajine i stupili u rusku službu sa sličnim zadacima, izašla je čitava plejada viših oficira i generala, od kojih su neki imali važne funkcije i stekli velike zasluge u obrani i širenju ruske imperije.

Srbi u Rusiji česta su tema književnosti, naročito u memoarskim spisima (biografija Gerasima Zelića, «Opisanije života» Save Tekelije, memoari Simeona Piščevića, tek nedavno objavljeni u potpunosti na srpskohrvatskom jeziku). Oni su česta tema građanske lirike i narodne poezije, panegiričkih stihova u 18. veku (Vezilić, Stamatović), a i u 19. veku u publikacijama ugarskih Srba (npr. u Matičinom Letopisu), u kojima dolazi do izražaja gordost zbog značajne uloge njihovih sunarodnika u Rusiji. Popularni i nadaleko pročuti general *Simeon Zorić* — jedan od ljubavnika carice Katarine — poznat je i kao mecena više srpskih kulturnih radnika. On je srpsku kulturu najviše zadužio time što je novčanom potporom omogućio *izdavanje basana Dositeja Obradovića*, te mu se autor sa mnogo sentimentalne topline odužio u posveti knjizi.

Prelazak u ratnoj službi iskusnih a često i odlično obrazovanih vojnih lica iz monarhije u Rusiju značio je veliki dobitak za ovu zemlju. U memoarima Simeona Piščevića lepo se ogleda taj momenat, i to na primeru samog autora: Srbi u ruskoj vojnoj službi uspešno vode ratne operacije, pouzdano i umešno obavljaju misije u inostranstvu, po svojoj obrazovanosti i uglađenosti, stečenoj u Austriji, dobro su mogli da posluže i u dvorskoj službi.

Potkraj veka Srbi već imaju višu inteligenciju, koja je stekla obrazovanje na visokim školama monarhije ili na univerzitetima u Nemačkoj. Pripadnici ovakve inteligencije dobro dođoše Rusiji da stečena znanja primene kao predavači na novootvorenim visokim školama i u naučnom radu. Na taj način, simbolički, oni kao da vraćaju Rusiji onaj dug za pomoć u knjigama, organizaciji škola itd. u prvim decenijama 18. veka. (Npr. *Teodor Janković* preneo je u Rusiju i primenio iskustva marijaterezijanskih reformi školstva; književnik *Atanasije Stojković*, po struci prirodnjak, postaje akademik i rektor novoosnovanog Harkovskog univerziteta; sentimentalno-klasicistički raspoložen *Trlajić* zadužio je rusku pravnu nauku.)

6. Rusko-srpske književne veze u 18. veku imaju prevashodno *jednostrani karakter*, te bi, možda, celishodnije bilo govoriti samo o *ruskim uticajima* u srpskoj literaturi. U toku čitavog veka, naročito u prvoj polovini, ti ruski uticaji struje prvenstveno iz Ukrajine, odnosno preko Ukrajine, iz njezina toliko značajnog kijevskog kulturnog centra, koji je poznat zbog preuzimanja i svojeobrazne transformacije zapadnih kulturnih vrednota (najčešće posredstvom Poljske). Kijev je i u pravcu ugarskih Srba bio *posrednik zapadnih uticaja:* opštekulturnih, verskih i čisto književnih. Značajno je da su u Srba najpopularniji i najuticajniji oni pisci, delom iz 17. stoleća, koji prvobitno potiču iz kruga oko kijevske Duhovne akademije, općenito iz tadašnje «Južne Rusije», koja je imala iskustva u vojevanju protiv unije i katolicizma, a to je pak bilo jedno od životnih pitanja srpstva u Ugarskoj. Verski i svetovni pisci Južne Rusije, uključujući tu i Prokopoviča, prisutni su svojim uticajem kod Srba i u drugoj polovici veka. Dominantni uticaj ovih pisaca otkriva i drugu stranu medalje: velik i uzlazni put kojim je u svom progresivnom razvoju prošla ruska književnost u toku 18. veka, a koji se ispoljio u stvaralaštvu takvih pisaca kao što su Kantemir, Lomonosov, Sumarokov i drugi u toku druge polovine 18. veka — nije se gotovo nikako odrazio u srpskoj literaturi. Čak kada se uzmu u obzir potonji zapadni uticaji na srpsku književnost 18. veka, možemo zaključiti da se ta književnost u *idejnom pogledu nije mnogo uzdigla iznad ideološke razine Prokopoviča*, najprisutnijeg autora u srpskoj književnosti i kulturi u 18. veku.

Osobit primer rusko-srpskih veza jeste delatnost među ugarskim Srbima ukrajinskog «literatora i pismenika» *Emanuila Kozačinskoga* (1699—1755). Kozačinski se organski uklapa u istoriju srpske književnosti: i po srpskoj temi i idejnoj usmerenosti poznate njegove školske drame, i kao začetnik pozorišnog rada, kao rasprostranitelj nove, silabičke versifikacije koja će dominirati tokom čitavog stoleća.

Posredstvom ruskih škola Kozačinskoga i njegovih drugova iz okoline kijevske Duhovne akademije uvrežila se *silabička versifikacija*, pogotovo tzv. «poljski trinaesterac». Pa i onda kad ovaj vid versifikacije u Rusiji bude pre-

vaziđen i potisnut, kod srpskih stihotvoraca on će dominirati tokom čitavog veka, čak i kod Dositeja Obradovića, a pogotovo kod Rajića u poslednjoj deceniji 18. veka (spev «Boj zmaja s orlovi» 1791, zatim 1798. prerada drame Kozačinskoga). Rusko stihotvorstvo drukčijega tipa, npr. stihove Lomonosova, Deržavina i dr. Srbi će «otkriti» mnogo kasnije, tek početkom 19. veka.

Dokle se kod drugih naroda karakter i intenzitet književnih veza ogleda *u prevodima*, u rusko-srpskim relacijama prevoda beletristike u užem smislu reči i nema: zbog istovetnosti ili velike bliskosti tadašnjeg književnog jezika knjige se čitaju u originalu. To delomično važi i u obrnutom smeru: srpske se knjige (Orfelinove, Rajićeve) u Rusiji preštampavaju bez prevođenja. U predgovoru svome «Magazinu» 1768. godine Orfelin obećava da će časopis publikovati stvari na dva jezika, na srpskom (slavenosrpskom) i na ruskom. Prvi i jedini broj tog časopisa donosi zaista i radove na ruskom jeziku, nešto malo «derusifikovane», tj. «slavenizirane» po tadašnjem ukusu (npr. biografija Teofana Prokopoviča, jedan Teofanov rad).

Od *ruskih tema* u literaturi, uključujući ovamo i istoriografiju i publicistiku, treba istaći — kako po važnosti tako i po frekvenciji — temu života i progresivne reformatorske delatnosti Petra Velikoga, zatim vojevanja protiv Turaka. Ratovanje s Turcima jeste i predmet mnogih narodnih i tzv. građanskih pesama, nastalih u tom periodu. U idejnom aspektu bitno je da se u najboljim delima srpske književnosti Petar javlja kao *simbol društvenog napretka*, borac protiv sujeverja, neukosti, zloupotreba popovštine.

Ruske relacije u biografijama i delima vodećih srpskih spisatelja 18. veka — Zaharije Orfelina, Jovana Rajića i Dositeja Obradovića — brojne su i od bitne važnosti; o svakome od njih mogla bi se u tom aspektu pisati duga poglavlja. *Rajić* je direktan i najbolji sledbenik tradicija ruskih škola i duha Kijevske akademije, čiji je eminentan đak bio u svoje vreme; njegov vrhovni uzor je u svemu Teofan Prokopovič. U svojoj obimnoj «Istoriji raznih slavenskih naroda» odvojio je mnogo prostora ruskoj istoriji, ne propuštajući da veliča i društvene reforme petrovskoga vremena. Slavopojke ruskim pobedama nad Turcima u spevu «Boj zmaja s orlovi» doimlju se kao izraz iskrenog pišč evog oduševljenja. *Orfelina* s pravom smatraju za glavnog predstavnika ruskog pravca u srpskoj književnosti i kulturi Srba. Njegovi udžbenici jezika, bukvari i gramatike, rađeni su po ruskim uzorima. U obrascima njegovih kaligrafija i «propisa» propagira se «građansko» pismo *Petra Velikoga*. Orfelinovo «Žitije Petra Velikoga» svedočanstvo je o zajedništvu kulturnih dobara dvaju naroda; to je delo rasprostranjivanjem originalnog venecijanskog izdanja (1772) i ruskoga izdanja (1774) bilo poznatije kod Rusa negoli u srpskim krajevima, pa su neki smatrali (npr. Stevan Josifović, 1954) da je taj rad pisac i bio prvenstveno namenio ruskoj čitalačkoj publici. Prvi srpski časopis — Magazin 1768 — kome je on izdavač i urednik, mnogostruko je odrazio ruske veze. Orfelinov moralno-poučni zbornik «Zercalo nauke», koji se širio

rukopisnim putem, pun je preuzetih materijala iz ruskih izvora. Po svojoj sadržini ruske relacije Orfelinove svedoče o njegovim naprednim stremljenjima, u duhu *umerenog prosvetiteljstva:* napadi na sujeverje, pohvala razuma i nauka, propaganda reformi, osuda popovštine itd. Njegovi su spisi imali i direktan društven uticaj i služili su kao primer za podražavanje drugim književnicima.

U pitanju geneze Dositejeva racionalizma mišljenja su u nauci bila i ostala podeljena; jedni (npr. Skerlić) ističu Dositejev prekid s istočnom, nedovoljno radikalnom prosvetom, a njegov zaokret u pravcu svetovnog prosvetiteljstva objašnjavaju zapadnim uticajima; drugi (npr. Mita Kostić) ističu presudnu ulogu ruske kulture, pre svega Duhovnog regulamenta Petra I kao podsticaj u pravcu borbenog prosvetiteljstva. Neosporna je činjenica da se Dositej na idejno zaoštrenim, najznačajnijim mestima svoje prosvetiteljsko-polemičke proze pozivao na primer petrovskih reformi; njegove političke veze s Rusima u doba ustanka, njegovo rusofilstvo ispoljeno u Beogradu spadaju u općepoznata fakta kulturne i političke istorije.

Od svih ruskih pisaca u srpskoj kulturi u *najvećoj je meri prisutan Teofan Prokopovič;* u društveno-političkom pogledu njegov Duhovni Regulament, a delomično i tumačenja u Bukvaru eksplicitno su imali odraz u srpskome književnom životu; Rajić i Orfelin u velikoj se meri oslanjaju na nj.

7. Dela evropske istoriografije prevedena i štampana u Rusiji rasprostranjuju se i među ugarskim Srbima, doprinose formiranju određenih društveno-političkih shvatanja. Nalazeći se u hopovskom manastiru, i budući veliki književnik i prosvetitelj *Dositej Obradović* iz ruskih «graždanskih» istorija i drugih knjiga s povesnom tematikom (kao što je bio Stratemanov «Teatron», Baronijeva crkvena istorija) stiče saznanja koja će ga potaknuti na poznati, važan zaokret u njegovu duhovnom razvoju. Od posebnog je značaja bio za Srbe, a još više za Bugare, *prevod dela Mavra Orbinija* «Il regno degli Slavi . . .», koji se u velikom broju izvoda i prepisa širio po srpskim krajevima. Ta je knjiga upoznala srpske obrazovane slojeve sa opšteslovenskom i srpskom nacionalnom prošlošću, odigrala važnu ulogu u formiranju slovenskog i nacionalnog samosaznanja. Čuveni dodatak, *polemički pogovor* ovome prevodu, čije se autorstvo s razlogom pripisuje *Teofanu Prokopoviču*, zbog svoje antikatoličke usmerenosti ima u specifičnim prilikama ugarskih (austrijskih) Srba pozitivno ocenjeno značenje. Ovako «pročišćenom» istorijom obilno se služe pisci povesnih dela kao *Orfelin i Rajić*, koji u spisku izvora svoje «Istorije» navodi Prokopovičevo «Posleslovije» kao posebno delo, pod posebnim brojem, sa laskavim usputnim beleškama o autoru. Sa gledišta karaktera srpsko-ruskih kulturno-književnih veza zanimljivo je da ovo delo dubrovačkog redovnika prevodi primorski Srbin u ruskoj službi u doba Petra I, *Sava Vladislavić* (ili: Vladisavljević), no treba istaći da je Orbinijev rad već odranije bio poznat srpskoj istoriografiji: Orbinijem se u svojim «Hronikama» služi *Đorđe Bran-*

ković, pa se i Rajić prvi put mogao susresti s imenom Orbinija kod Brankovića, pre no što mu je dospeo u ruke prevod na ruskom jeziku. U svojoj «Istoriji o Černoj Gori», izdanoj u Moskvi 1754. godine, vladika Vasilije Petrović također se osvrće na Orbinijev rad, valjda na osnovu ruskog prevoda, no nije isključeno i poznavanje originala. Neki od ruskih naučnika (npr. Berkov) skloni su da značenje «Knige istoriografije . . .» stavljaju u isti red sa značenjem tog dela u obnovi bugarske književnosti, u vezi s epohalnim podvigom Pajsija Hilendarskoga. To dolazi od nedovoljnog poznavanja prilika srpske kulture,koje su mnogo povoljnije od bugarskih: Srbi su u direktnom kontaktu sa istoriografijom zapadnih naroda; Rajić je imao dosta podsticaja i od domaće, ugarske istoriografije (mađarski istoričari na latinskom jeziku, Szászky).

Dva istorijska rada — Orfelinovo «Žitije Petra Velikoga» i prvi tom Rajićeve «Istorije» — značila su velik doprinos ruskoj istoriografiji: Rajićevo delo pružalo je Rusima bogate podatke iz opšteslovenske povesti, a također iz prošlosti ruske države, moglo je da skrene pažnju na niz autora, dotada nepoznatih u Rusiji; Orfelinov obiman rad pored saopštavanja obilne građe iz prevashodno važnog i zanimljivog odseka ruske istorije — predočio je ruskom čitaocu niz bitnih činjenica iz novije istorije srpstva. Naročitu pak vrednost ima njegovo izlaganje istorije rusko-srpskih i crnogorskih kulturno-političkih veza tokom 18. stoleća i slikanje položaja srpskog naroda u Austriji. Mada nepouzdan izvor, s nemalo falsifikata, i «Istorija o Černoj Gori» Vasilija Petrovića, pružila je Rusima izvesna obaveštenja o jednom delu srpstva, no pre svega o Crnoj Gori i njezinoj tadašnjoj problematici.

О некоторых общих чертах славянских заимствований в венгерском языке

Ф. ПАПП

Целая плеяда, целые поколения венгерских лингвистов работали над вопросами этимологии славянских заимствований в венгерском языке — упомянем в этой связи хотя бы такие фамилии, как Ашбот, Мелих, Книежа. В результате усилий названных лингвистов появились как работы лексикографического характера, суммирующие исследования в этой области в виде словаря, так и некоторые статьи общего, теоретического характера. Отдельные этимологии и их собрания в виде словарей, с одной стороны, и общетеоретические статьи, с другой — это, на наш взгляд, две крайности. Ниже нам бы хотелось дать нечто среднее между ними. А именно: мы попытаемся охарактеризовать славянские заимствования в наиболее общих чертах, но все же оставаясь в пределах конкретного материала, с точки зрения их фонематического состава и органического включения в венгерский словарный фонд (**2**), с точки зрения их принадлежности к определенной части речи в современной венгерской системе (**3**), а также кратко указать на один вопрос смежного характера (**4**).

1. Но прежде чем перейти к этим, в некотором смысле все же частным, вопросам, нужно определить о б щ и й в е с славянских заимствований в современной венгерской лексике.

И прежде чем дать голые проценты, с помощью которых, казалось бы, сразу и однозначно можно ответить на данный вопрос, нужно сделать некоторый экскурс. А именно: «вес в лексике» нужно делить сначала на две части: на вес в текстах, в употреблениях с одной стороны, и на вес в словаре, в лексике с другой. Первой стороной вопроса здесь не будем заниматься. Однако ясно, что тексты, пожалуй, в любом языке, более архаичны, чем словарь. Так, в нашем случае, любой венгерский текст носит ярко выраженный финно-угорский характер вследствие сплошь и рядом повторяющихся древних артиклей, местоимений, союзов и т. п. Вторую сторону вопроса, а именно — вес в словаре, в собственной лексике, в свою очередь также можно подразделить на два вопроса, вернее: в самом словаре можно выделить с дан-

ной точки зрения две группы слов и рассматривать «вес» тех или иных элементов в этих двух совокупностях.

Пусть будет первая совокупность, более узкая — корневые слова. Нами рассмотрены к тому же не абсолютно все корневые слова, а лишь фигурирующие в большом Толковом словаре венгерского языка.[1] Если понятие «корневое слово» понимать широко, и, следовательно, наряду с бесспорными, в венгерском языке совершенно немотивированными, корневыми словами, включить в эту группу и такие международные слова, которые как бы «наполовину» мотивированы (обладают часто повторяющимся начальным или конечным элементом как: *mikroszkóp* 'микроскоп', *imitáció* 'имитация, подражание', *kliens* 'клиент' и т. п.), то перед нами окажется следующая картина. (Этимология каждого слова здесь и ниже определяется на основе Этимологического словаря, составленного акад. Барци.)[2] Всего в Толковом словаре около 9 тыс. корневых слов в указанном, широком смысле. Из этих лексем 40% не фигурирует в Этимологическом словаре (они в большинстве своем будут фигурировать в новом Этимологическом словаре,[3] и, как нами показано на основе одной выборки, они будут в основном — прозрачные свежие заимствования, международные слова,[4] т. е. совсем неинтересные с точки зрения этимологии, и поэтому не вошедшие в свое время в словарь Барци). Дальнейшие пропорции: финно-угорского происхождения — 7,1%, славянского — 6,6%, венгерского внутреннего (напр.: звукоподражательные слова, возникшие за период отдельной жизни венгерского языка) — 5,8%, немецкого — 3,8% (неизвестного — 10,3%). Иными словами: сразу видно, какое важное место занимают славянские заимствования среди корневых слов венгерского языка — второе после финно-угорских, исконных элементов (если не считать международные и неизвестные по этимологии — кстати говоря, к последним принадлежат в большинстве своем древние элементы, в случае которых неизвестно, напр., исконно финно-угорского ли происхождения они или очень древние тюркские, иранские и т. п. заимствования).

В качестве второй совокупности, более широкой, естественно предлагается весь состав Толкового словаря. Однако, вследствие очень большого количества сложных слов в венгерской лексике, в случае которых, очевидно, нужно учесть этимологию каждого слова, входящего в состав сложного, пока рассмотрены только данные об однокорневых суффиксальных образованиях. (Они приводятся ниже, в п. **3** — о частях речи.) Относительно слож-

[1] A magyar nyelv értelmező szótára, I—VII. Budapest 1959—1962.
[2] Bárczi G., Magyar szófejtő szótár. Budapest 1941.
[3] A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, I—II. Főszerk. [главный ред.] Benkő L. Budapest 1967—1970.
[4] Papp F., Néhány megjegyzés a TESz első kötetével kapcsolatban [Некоторые замечания по поводу первого тома нового этимологического словаря венгерского языка]: Nyelvtudományi Közlemények 71 (1969) 129-135.

ных слов мы располагаем пока лишь предварительными данными, согласно которым в сложных словах чаще ожидаемого выступают древние элементы венгерской лексики — исконно финно-угорские, тюркские и т. п. корни. Это — неудивительно (и «чаще ожидаемого» только в некотором математическом смысле). Ибо именно эти древние элементы и успели больше других «обрасти» сложными словами — точно так же, как и суффиксами, о чем см. ниже. Кроме этого, у венгерских сложных слов наблюдалась такая тенденция, что слагаются, как правило, только краткие корневые слова — в отличие от немецкого языка, в котором сложное слово может состоять, видимо, из компонентов практически любой длины. (Мы имеем здесь в виду не чисто орфографические условности, «что пишется вместе» и что требуется «писать раздельно». Но дело в том, что после определенной максимальной длины венгерское сложное слово само по себе, грамматически распадается. Так, скажем, *házfal* 'стена дома' — одна лексема, но в обороте [*az*] *egyetem fala* 'стена университета' используется, как правило — хотя и не исключительно — именно подобная, притяжательная конструкция а не одно сложное слово, даже в подъязыке «университетчиков», вспоминающих о понятии 'стена университета, университетские стены' несомненно чаще, чем вообще о 'стене дома'.) Ясно, что подобная тенденция в свою очередь опять-таки способствует преобладанию древних элементов в сложных словах, так как древние элементы в своей совокупности короче, чем более новые элементы.

2. Что касается фонематического облика славянских заимствований, рассмотренных в их современной венгерской огласовке, то можно сказать следующее.

Прежде всего о самом подходе нашем. Мы говорим о «фонематическом» (и не о «фонетическом») облике слова по следующей причине. Нами были рассмотрены венгерские корневые слова, вошедшие в Толковый словарь, именно в фонематическом облике в том смысле, что, положим, букве «s» всегда соответствует фонема ⟨ʃ⟩, буквосочетанию «sz» — фонема ⟨s⟩ и т. д. Стало быть, изменения ассимилятивного порядка не учитывались. Правда, в случае корневых слов таких фонематических написаний, которые не являлись бы одновременно и фонетическими, мало (или их даже и нет), в кругу корневых слов фонематическое написание равно или почти равно фонетическому. Но все же, точности ради надо говорить именно о фонематическом аспекте — в дальнейшем мы намерены остановиться и на фонетическом аспекте и тогда только станет окончательно ясной разница между обоими аспектами. (В связи с рассмотренным здесь вопросом фонетической статистики венгерских корневых слов, группированных по этимологическим пластам, есть ценное исследование Э. Вертеш.[5])

[5] Vértes Edit, Adalékok a magyar nyelv hangtani szerkezetéhez [Данные к фонетической структуре венгерского языка]: Nyelvtudományi Közlemények 56 (1954) 215—266.

Наши данные показывают, что славянские заимствования в целом очень хорошо приспособлялись с этой точки зрения к венгерской лексике в целом. Это, в часности, подтверждается следующим исчислением (мы говорим «в часности» потому, что есть еще и иные, здесь не приводимые количественные факты, свидетельствующие об этом же). Сделаем статистику фонем на основе разных этимологических пластов венгерского словая, исходя из современной венгерской огласовки элементов в каждом пласте. Поставим фонемы в каждом этимологическом пласте в порядке их убывающей частоты — сначала наиболее употребительную фонему, потом вторую по употребительности и т.д. вплоть до фонем, наиболее редких в данном этимологическом пласте. Тогда каждой фонеме приписывается целое число — ее порядковый номер в этой последовательности. Так, наиболее часто встречаемые фонемы в лексемах финно-угорского происхождения (сначала —порядковый номер, потом — фонема в обычном орфографическом обозначении): 1 — *a*, 2 — *e*, 3 — *k*, 4 — *l*, 5 — *r*, 6 — *t*, 7 — *o*, 8 — *h*, 9 — *sz*, 10 — *é* и т. д.; наиболее часто встречаемые фонемы в лексемах славянского происхождения: 1 — *a*, 2 — *r*, 3 — *k*, 4 — *o*, 5 — *e*, 6 — *á*, 7 — *p*, 8 — *t*, 9 — *l*, 10 — *n* и т. д. В нашей обработке, учитывая и долгие согласные фонемы, оказалось 70 фонем (в действительности их будет несколько меньше) для современной венгерской системы. Пусть будет каждая из этих фонем по одному измерению — тогда мы имеем семидесятимерное пространство, где каждый этимологический пласт определяется соответствующими номерами в каждом из измерений (= порядковым номером фонемы). Так, финно-угорский пласт в целом — это одна точка в нашем семидесятимерном пространстве, ее координаты: в измерении «a» (или, можно сказать и так — в первом измерении) 1 (т. к. фонема *a* и была наиболее употребительной фонемой, с порядковым числом 1), в измерении «á» (или: во втором измерении) — 11 (т. к. эта фонема была 11-ой по порядку — поэтому она и отсутствует на нашем списке, приведенном выше), в измерении «b» — 31, в измерении «bb» — 54, и т. д., в измерении «e» — 2, в измерении «é» — 10, ... в измерении «h» — 8 ... «k» — 3. Сходным образом, совокупность славянских заимствований также одна точка, с координатами: «a» — 1, «á» — 6, «b» — 13, «bb» — 41 и т. д., «e» — 5..., «k» — 3, «l» — 9 и т. д. После того, как каждая точка определена таким образом в нашем пространстве — можно измерить расстояния между отдельными точками. После выполнения этой работы, нам прежде всего бросались в глаза некоторые тривиальные истины. Так, выявилось, что в этом пространстве ближе всего друг к другу точки, интерпретируемые нами как «совокупность латинских лексем» и «совокупность неолатинских лексем» (хотя — кто знает, может быть, это и нетривиально, ведь и те, и другие элементы брались в их современной венгерской огласовке); от этих двух точек наиболее отдаленной оказалась точка, называемая нами «совокупность

финно-угорских лексем»; к последним, в свою очередь, относительно близко — точка «тюркскикие лексемы» и т. п. После того, как были обнаружены эти тривиальности, мы сочли себя в праве признать верными и другие выводы, подсказываемые теми же расстояниями в этом пространстве. Тут напрашивается два, относительно более сложных вывода: *а)* совокупность лексем «венгерского внутреннего происхождения» оказалась с данной точки зрения как бы в центре: эта точка была ближе всего ко всем остальным точкам; *б)* сразу после этими «собственно венгерскими» лексемами последовала совокупность лексем славянского происхождения — и к этим лексемам, с точки зрения своего фонемного состава в целом, все остальные этимологические пласты оказались очень близко.

Заслуживает внимания следующий вывод, гораздо легче воспринимаемый с языковой точки зрения. Был поставлен вопрос: в каком из этимологических пластов приходится больше согласных на один гласный. Вот последовательность этимологических пластов в порядке возрастания согласных, приходящихся на один гласный (цифры указывают количество согласных, приходящихся на один гласный): латинские-греческие — 1,40, славянские — 1,44, тюркские — 1,49, финно-угорские — 1,50, неолатинские — 1,51, неизвестные и венгерские внутренние — 1,52, немецкие — 1,69. Стало быть, после совокупности латинских лексем — славянские элементы в своей современной венгерской огласовке и являются наиболее «вокальными», в них пропорция гласных очень высокая (или, что более прямо вытекает из приведенных цифр: пропорция согласных очень низкая — это, собственно, то же самое). Этот вывод на первый взгляд кажется несколько странным, ведь общеизвестна сравнительно высокая «гласность» финно-угорских языков вообще и венгерского в частности; общеизвестно также большое богатство славянских языков в согласных, в группах согласных и т. п. Однако, если лучше вдуматься, и этот факт станет вполне понятным, хотя бы по следующим причинам: *а)* в кратких финно-угорских и тюркских словах пропорция гласных по отношению к согласным довольно мала: очень много односложных слов, в которых единственный гласный с обеих сторон обрамляется согласными (ср.: *láb*, *lát*, *lép*, *kard*, *térd*), *б)* как раз вследствие бóльшей «гласности» венгерского языка были пропущены некоторые согласные из славянских групп согласных, были включены дополнительные гласные особенно в начальные сочетания согласных и т. д. В результате этих действий, как видно, система венгерского языка как бы «перестаралась» — она превратила слова славянского происхождения в более венгерские, чем есть ее исконные слова. (Если под «венгерским», «более венгерским» в отличие от славянского понимать именно бóльшую пропорцию гласных.)

С частным вопросом фонематического состава — с составом гласных — связан следующий вопрос морфологического характера. В современной венгерской морфологической системе, как известно, действует закон гар-

монии гласных. Согласно этому закону некоторые корни (оригинально — корни, содержащие в себе только велярные гласные) — получают все прилепы в вариантах с велярными гласными, а другие (оригинально — корни, содержащие в себе только палатальные гласные) — все прилепы в вариантах с палатальными гласными. Первые корни называются корнями велярной, последние — палатальной гармонии. Ясно, что заимствования из славянских, германских и т. п. языков в общем случае не удовлеворяют самому исходному требованию — одинаковому с точки зрения палатальности-велярности составу гласных корня. Поэтому сам закон гармонии гласных постепенно перестраивался — вместо общего состава гласных корня все более учитывается только последний гласный. В связи с этим интересно было рассмотреть вопрос о том, как относятся к гармонии гласных разные этимологические пласты в целом. В кругу корневых слов (и то — только среди существительных, представляющих собой, правда, большинство корневых слов) положение следующее (цифра указывает на процент лексем велярного ряда в данной этимологической группе корневых существительных): финно-угорские — 55, тюркские — 59, неизвестные — 63, венгерские внутренние — 66, немецкие — 76, славянские — 82, неолатинские — 83, латинские-греческие — 92. Стало быть, все больше и больше лексем оказывается велярной гармонии — тогда как в случае финно-угорских лексем почти сохраняется равновесие в этом отношении (правда, и здесь с отклонением в пользу велярных: среди них 55% велярных), в случае немецких заимствований уже больше трех четвертей исследуемого состава — велярной гармонии, а в случае латинских-греческих заимствований лексемы палатальной гармонии представляют собой всего лишь 8%. Как видно, лексемы славянского происхождения занимают в этом отношении как бы крайнее место: они в целом относятся к наиболее велярным, больше велярных наблюдается только в кругу латинских-греческих-неолатинских слов. (В последнем случае высокая доля велярных объясняется, очевидно, фактом, совершенно случайным с точки зрения венгерского языка — характерными латинскими окончаниями *-a*, *-us*, *-um*, *-or*. Все они велярны, поэтому велярного ряда оказались и соответствующие лексемы.)

3. Каково соотношение между частями речи и этимологией? Каков процент славянских элементов среди представителей разных частей речи? На эти вопросы нужно ответить также в разбивке на корневые слова и на суффиксальные образования (как сказано было выше, см. п. **1**, сложные слова с этой точки зрения еще не рассматривались).

Корневые слова представляют следующую картину. Гглаголы — наиболее архаичны в своем составе: 39% их древнейшего, финно-угорского происхождения (и только около 1,9% — славянского; сравнительно высока доля и элементов тюркского происхождения: 7% и очень много корневых

глаголов неизвестного происхождения — 35%). Другая крайность — это имена, существительные и прилегательные: они весьма молоды, международны в своем большинстве. Вот пропорции среди корневых существительных (в процентах): не фигурируют в Этимологическом словаре Барци (в большинстве случаев, как было сказано выше — вследствие их молодости, прозрачного интернационального характера) — 45, неизвестного происхождения — 13, славянского — 11, венгерского внутреннего — 7, финно-угорского — 7, немецкого — 7, тюркского — 5. (Здесь не учтены латинские заимствования с указанными выше характерными концовками. Если включить и их, то, очевидно, доля латинских элементов будет более значительна — так всего только 1,5%.) Из корневых прилагательных: нет в словаре Барци — 45, неизвестного происхождении — 23, венгерского внутреннего — 12, финно-угорского — 8, славянского — 4. Стало быть, в группе существительных (корневых) значительное количество славянских заимствований, их даже больше, чем элементов исконно финно-угорского или венгерского внутреннего происхождения (11% против 7 и 7% соотв., см. выше). Гораздо ниже пропорция славянских элементов в группе корневых прилагательных. Менее интересна другая сторона вопроса — а именно, сколько процентов всех славянских элементов приходится на разные части речи. Дело в том, что среди корневых слов (как и во всем словаре) больше всего существительных, потом — глаголов, потом следуют прилагательные и т. д.; внутри каждого этимологического пласта повторяются в основном эти же пропорции. Стало быть, насыщенность существительными того или иного этимологического пласта — это не специфика данного пласта, а общая черта всего словаря, обработанного нами (и, очевидно, почти что любого другого словаря любого другого языка — ср. с результатами, сходными с нашими, относительно обработки двух больших русских толковых словарей Г. Йоссельсоном).[6] Так, среди корневых слов вообще доля существительных равна 83%, а среди корневых слов славянского происхождения — 88%. Значит, среди славянских заимствований на 5—6% больше существительных, чем «полагалось бы», если бы представители разных частей речи были распределены по этимологическим пластам одинаково (в равной мере). Зато, в кругу славянских заимствований, меньше «ожидаемого» (в указанном здесь смысле) прилагательных и значительно меньше глаголов.

Несколько иную картину представляют однокорневые суффиксальные образования, т. е. лексемы типа *asztalos* 'столяр, столярный, столовый' *asztal* 'стол' корень и *-os* суффикс), *munkálkodik* 'работать, трудиться', *városi* 'городской, горожанин' и т. п. Вот доля разных этимологических пластов у этих элементов, зарегистрированных в упомянутом источнике —

[6] H. H. Josselson, Comprehensive electronic data processing of two Russian lexicons (Interim report). Detroit 1964.

Толковом словаре венгерского языка. Среди существительных: от финно-угорского корня — 28, от неизвестного корня — 23, от венгерского внутреннего — 26, от корня, не фигурирующего в Этимологическом словаре — 8, от славянского корня — 6, от тюркского — 5; среди глаголов: от финно-угорского корня — 24, от неизвестного — 24, от венгерского внутреннего — 19, от корня, не фигурирующего в Этимологическом словаре — 16, от славянского — 6, от тюркского — 6; среди прилагательных: от финно-угорского — 28, от неизвестного — 24, от венгерского внутреннего — 20, от нефигурирующего — 8, от славянского — 7, от тюркского — 7. Таким образом, если в группе корневых слов только глаголы отличались своим архаичным составом, то в группе однокорневых суффиксальных образований уже во всех трех частях речи на первое место выступают лексемы, образованные от финно-угорских корней (примечательно, что во всех трех частях речи пропорция последних элементов приближается примерно к одной четверти всего состава: 28, 24, 28% соотв.). Славянские элементы занимают во всех трех частях речи одинаково 5-ое место, составляя 6—7% в каждой из них. Стало быть, древние корни, как и следовало ожидать, дают больше суффиксальных образований, чем более новые; к последним (т. е. к «более новым») следует причислить в этой связи и славянские заимствования.

Если, после этого, попытаться ответить на вопрос о том, какое место занимают в лексике в целом (не в текстах) представители того или иного этимологического пласта — все еще нелегко ответить. Не только потому, что сложные слова (в том числе и весьма типичные приставочные образования среди глаголов; существительные, образованные с помощью суффиксов от приставочных глаголов и т. п.) еще не учтены. Но в большой мере потому, что результат будет зависеть от того, сколько суффиксальных образований включено в словарь (в дальнейшем: сколько сложных слов включено в словарь — принципиально говоря, любое существительное может сочетаться с любым другим существительным, но ясно, что не все из этих образований реальны, далее, из реально существующих или мыслимых далеко не все могут быть включены в словник даже самого большого словаря). Поэтому только в качестве примера приводим данные относительно всего комплекса однокорневых существительных, фигурирующих в нашем источнике. Стало быть, здесь отмечаются как собственно корневые существительные, так и существительные, состоящие из одного корня и одного суффикса, из одного корня и сомнительного суффикса (часто встречаемой иностранной концовки — суффикса или окончания в системе передающего языка —, окостенелого венгерского падежного или иного несуффиксального окончания и т. п.). (В силу словообразовательной сложности этой группы этимология в данном случае указывает на происхождение корня — который либо сам выступает в качестве существительного, либо к нему присоединен суффикс, иностранная концовка и т. п. Всего таких лексем оказалось в рассматриваемом Тол-

ковом словаре около 10 тыс., или 34% всех существительных, вошедших в словник словаря — оставшихся 66%, это — сложные слова, в основном — 55% — двукорневые.) Корень не фигурирует в Этимологическом словаре — 33%, финно-угорский — 16%, неизвестный — 16%, венгерский внутренний — 16%, славянский — 8%, тюркский — 5%.

4. Наконец, об одном морфологическом последствии массового появления славянских заимствований в венгерской лексике.[7] Массовое появление славянских и иных заимствований, как видно было выше, не помешало действию закона гармонии гласных. Этот закон за истекшее тысячелетие несколько видоизменился, но в основном и по настоящий день действует безупречно, колеблющихся с этой точки зрения элементов весьма мало (поэтому они и не фигурировали в наших сводных данных — мы говорили постоянно только о велярных и палатальных элементах). Однако не так обстоит дело с другим, более скрытым явлением венгерской морфологической системы.

Давно было замечено исследователями венгерского языка, что в притяжательных формах третьего лица (и в некоторых других формах, связанных с формой третьего лица единственного числа) наблюдается необъяснимое колебание: *üvege* ~ *üvegje* 'его/ее стекло' с *j* или без него; в этой форме *j* может появиться или не появиться в совершенно аналогичной фонетической обстановке (ср.: *türelme* 'его/ее терпение', без элемента *j*, но в то же время *filmje* 'его/ее фильм' с элементом *j* после того же конечного сочетания *-lm*). К тому же, как это видно из последнего примера, появлением этого *j* создаются весьма громоздкие конечные (правда, интервокальные: в конце формы обязательно стоит еще *e* или *a*) сочетания согласных, как упомянутое *-lmj-*, или *ckj: barackja* 'его/ее абрикос/персик', *-mbj-: combja* 'его/ее ляжка' (в то же время без элемента *j*, когда перед *b* нет согласного: *lába* 'его/ее нога'); сочетания, которые упрощались бы даже в славянских языках, более терпимых по отношению к сочетаниям согласных, чем венгерский язык — в общем случае. Тут и встает вопрос, почему венгерский язык в данном случае отступает от общей своей нормы возможного избежания труднопроизносимых сочетаний согласных, почему наблюдаются указанные и им подобные противоречивые и, казалось бы, весьма капризные, колебания и т. д. Мы объясняем данный круг явлений еще одной общей чертой славянских заимствований. А именно тем, что появление масс славянских заимствований (= существительных) означало появление слишком большого количества существительных на конечное *-a*. (38% славянских заимствований в своей современной венгерской огласовке оканчиваются на *-a* и на-

[7] Более подробно об этом комплексе вопросов см. нашу статью: Jeden z možných vlivov hromadne prevzatých slovanských slov na gramatický systém maďarského jazyka. — Рукопись, предназначенная для сборника в честь Е. Паулини (Братислава).

оборот: 35% всех существительных на *-а* являются славянского происхождения — в кругу корневых слов.) Причина этого явления ясна, она кроется опять в факте, случайного для венгерского языка: славянские слова женского рода и заимствованные в форме им. п. на *-а*, оказались и в венгерском языке словами на (в венгерском — лабиализованное) *-а;* славянские слова среднего рода, заимствованные в форме именительного-винительного падежа на *-о*, оказались в венгерском языке словами на *-а;* славянские слова мужского и среднего рода, заимствованные в форме родительного падежа на *-а*, также оказались в венгерском языке словами на (лабиализованное) *-а*. (Заимствование не в именительном, а в винительном или в родительном падеже — широко известное явление.) Эти новые существительные на *а* стали перемешиваться с притяжательными формами на *-а;* во избежание этой двусмысленной концовки на *-а* и стал распространяться элемент *а*, как признак притяжательной формы, в отличие от «просто именительного падежа». Этот элемент *j* перед окончанием *-а/-е* притяжательной формы был раньше свойственен только основам на гласный, где он фонетически вполне закономерно появлялся как элемент, заполняющий зияние. Этот элемент не был необходим после палатальных основ (ведь в результате массовых славянских заимствований появились только существительные на *-а*, и не на *-е*), но он распространялся и там, очевидно, под давлением стремления к симметрии с велярными основами. (Этот элемент во всяком случае и до настоящего времени значительно менее распространен среди лексем палатального ряда, чем среди лексем велярного.) Это наше утверждение, естественно, является только гипотезой (относительно наличия в венгерском языке тенденции к различению притяжательных базисов третьего лица ед. ч. и непритяжательных базисов), но он поддерживается множеством фактов самого различного рода.

Разговорная речь как конструктивный элемент поэзии

(на материале русской поэзии XX века)

М. ПЕТЕР

«Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?»

(Маяковский)

1. История русской поэтической речи со времени разложения системы трех стилей классицизма рассматривается обычно как процесс ее постепенной демократизации и сближения с языком прозы. При этом указывается на связь этого процесса с развитием реалистических тенденций в русской литературе, с расширением поэтической темы, с изменением самого понятия поэтичности.[1] Хотя эта трактовка, в основном, правильно отражает общее направление развития, тем не менее данный процесс нуждается в более глубоком раскрытии, так как его слишком суммарное понимание может привести к ошибочному представлению о возможности стирания граней между поэтической и непоэтической речью, и, вместе с тем, оставляет без внимания внутреннюю противоречивость развития поэтической речи в целом.

1.1. Сущность поэтической речи заключается в ее двойной кодированности. «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система.»[2] При этом «словесное искусство хотя и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой — вторичный — язык, язык искусства.»[3] Выполняя вторичную, художественную функцию, язык в поэзии преобразует, видоизменяет свою естественную коммуникативную функцию, но полностью не отрывается от нее. Во взаимодействии и противоречии этих двух функций и скрывается одна из главных движущих сил развития поэтической речи. В конечном счете это противоречие коренится в противоречивости самого естественного языка, которую Гегель сформулировал так: «Вообще язык выражает в сущности лишь общее; но то, что мыслится, есть особенное, отдельное. Поэтому нельзя выразить в языке то, что мыслится.»[4]

[1] См., например, *Г. О. Винокур*, Понятие поэтического языка. Избранные работы по русскому языку. Москва 1959, 389.

[2] *Ю. М. Лотман*, Структура художественного текста. Москва 1970, 30.

[3] *Ю. М. Лотман*, указ. соч. 33.

[4] «Die Sprache drückt wesentlich nur Allgemeines aus; was man aber meint, ist das Besondere, Einzelne. Man kann daher das, was man meint, in der Sprache nicht sagen.» G. F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. 1833, XIV/2. Русский перевод цитируется по конспекту книги Гегеля, сделанному В. И. Лениным. См. *В. И. Ленин*, Полное собрание сочинений, 29. Москва ^{5}1963, 249. См. еще: Ivan Fónagy, Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. In: Poetics, poetyka, поэтика. Warszawa 1961, 597.

1.2. В истории поэтической речи наблюдаются, в основном, две главных тенденции для преодоления этого противоречия. Одну из них можно условно называть эзотерической; для нее характерно стремление к материальному обособлению поэтического и естественного кода (см., например, явление «международных» поэтических языков, закрепление отдельных диалектов за различными литературными жанрами в древнегреческой литературе, теорию и практику трех стилей в античности и в эпоху классицизма, «языкотворчество» футуристов и т. п.). Для другой, экзотерической тенденции, наоборот, характерен отказ от материального разъединения поэтической и непоэтической речи, стремление к поэтизации общего языка, поиски все новых ресурсов на его различных уровнях для поэтического использования, вовлечение элементов его различных общественно-функциональных разновидностей в поэтическую сферу (например, в поэзии Державина, Жуковского, Пушкина, Некрасова).[5] При этом, чередование этих двух тенденций в качестве ведущих обусловлено, с одной стороны, влиянием различных идеологических, социально-культурных и других факторов литературного развития, а, с другой стороны, тем, что́ можно называть противоречием между поэтическим я з ы к о м и поэтической р е ч ь ю, как бы дублирующим отмеченное Гегелем противоречие человеческого языкового общения. Дело в том, что художественная литература представляет собой непрерывный процесс, и каждый поэт — сознательно или бессознательно — находится под влиянием литературной традиции. По словам Александра Блока: «В стихах каждого поэта 9/10, м[ожет] быть, принадлежать не ему, а среде, эпохе, ветру, но 1/10 — все-таки от личности.»[6] Но и эта «1/10» имеет тенденцию войти «в среду», «в эпоху», т. е. превратиться в поэтическую традицию. «В талантливом произведении искусства все воспринимается как созданное ad hoc. Однако в дальнейшем, войдя в художественный опыт человечества, произведение, для будущих эстетических коммуникаций, все становится языком, и то, что было случайностью содержания для данного текста, становится кодом для последующих.»[7] Поэт, осуществляя свой художественный замысел, борется одновременно на двух языковых фронтах: против обыкновенного языка и против поэтической традиции. Таким образом и за ходовой

[5] Ж. Коэн, в основном, прав, когда он видит необходимое условие всякой поэзии в отклонении (écart) от нормы нехудожественного языка, но трудно с ним согласиться, когда он говорит об «антипоэтичности» эстетики классицизма, и о том, что поэзия была «открыта» собственно лишь в период романтизма. Ведь строгие стилистические нормы классицизма представляли собой тоже отклонение от норм непоэтического языка. Нас больше удовлетворяет метафорическое определение Ю. М. Лотмана: «Для классицизма поэзия — язык богов, для романтизма — язык сердца.» См. Jean Cohen, Structure du langage poétique. Paris 1966; 20; *Ю. М. Лотман*, указ. соч. 11.

[6] *Александр Блок*, Собрание сочинений, 10. Ленинград 1935, 335. См. еще: J. Kuryłowicz, Język poetycki ze stanowiska lingwistycznego. Esquisses linguistiques. Wrocław—Kraków 1960, 301.

[7] *Ю. М. Лотман*, указ. соч. 28—29.

формулой «демократизации поэтического языка» скрывается сложный и противоречивый процесс, требующий многостороннего изучения.

1.3. «Оразговоривание» (термин Б. Н. Головина) поэтической речи и «поэтизация» разговорной речи — это две стороны одного и того же явления. О сближении этих двух типов речи можно говорить собственно лишь в материальном отношении. В функциональном же отношении дело обстоит сложнее. Вовлекаясь в сферу поэзии и сохраняя некоторые свои существенные (функционально обусловленные) материальные признаки, разговорная речь поступает целиком на службу поэтической функции. В поэтическом произведении функциональные признаки разговорной речи проявляются только через преломление поэтической функции. Так, если основными признаками разговорной речи мы будем считать 1) неподготовленность речевого акта, 2) непосредственное участие в нем собеседника, 3) его непринужденность, 4) тематическую разносторонность и 5) ситуационную обусловленность, то ясно, что наличие 1-го, 2-го и 5-го признаков в поэтическом контексте всегда будет лишь фиктивным.[8] Стало быть «разговорная речь» в поэтическом произведении — это, в сущности, всегда стилизация разговорной речи.

1.4. Настоящая работа имеет предварительно-эскизный характер. Мы ограничиваемся в ней указанием на некоторые типы поэтического использования разговорной речи в русской поэзии преимущественно начала XX в., т. е. такого периода, в котором — суммарно говоря — общая тенденция «оразговоривания» поэтической речи пришла на смену эзотерической языковой традиции символизма.[9] Сознавая выборочный характер нашего материала, мы и не ставили себе задачи начертить историческую перспективу осуществления этой тенденции ни относительно рассматриваемого периода в целом, ни в творчестве отдельных поэтов.

2. Основная функция разговорной речи как конструктивного элемента поэзии — служить словесным средством широкого поэтического освоения мира, поэтизации «обыкновенной жизни» или, словами Белинского, «представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения.»[10] Но прежде чем говорить о различных способах реализации этой функции, сле-

[8] О признаках, сближающих поэтическую речь с разговорной см.: *Л. Долежел, К. Гаузенблас,* О соотношении поэтики и стилистики. Poetics, poetyka, поэтика, 44. Хотя в настоящее время в советском языкознании проявляется оживленный интерес к изучению разговорной речи, общепринятого и удовлетворительного определения понятия разговорной речи все еще нет. Наша трактовка опирается, в основном, на взгляды Е. А. Земской и О. Б. Сиротининой. См. *Е. А. Земская,* О понятии «разговорная речь». Сб. Русская разговорная речь. Саратов 1970; *О. Б. Сиротинина,* Разговорная речь (определение понятия, основные проблемы). Сб. Вопросы социальной лингвистики. Ленинград 1969.

[9] Разумеется, ниличие общей ведущей тенденции вовсе не снимает проблемы традиционных элементов в творчестве крупных мастеров эпохи. См., в частности, нашу работу: *М. Петер,* Языковые архаизмы и религиозно-библейские мотивы в ранней поэзии Маяковского: Studia Slavica 14 (1968) 313—330.

[10] *В. Г. Белинский,* Сочинения Александра Пушкина. Москва 1969, 370.

дует хотя бы вкратце указать на «обратную» (притом исторически первичную) поэтическую функцию разговорной речи. Речь идет о том, что элементы разговорные и просторечные издавна и традиционно использовались для комического или сатирического изображения «низких», «непоэтических» сфер человеческой жизни, т. е. в конечном счете служили отграничению этих сфер от собственно «высокой» поэзии. В русской поэзии XX в. эта отграничительная функция выступает тонко, но с большой художественной силой у Андрея Белого. В сборнике его ранних стихов «Золото в лазури» (1904) имеется отдельный цикл стихов под названием «Прежде и теперь», резко отличающийся от восторженно-гимнического характера основного тона сборника. В этот цикл вошли различные жанровые сценки из городской жизни и сатирические портреты, отличающиеся, по словам исследователя поэта, «подчеркнутой современностью характерных бытовых примет... В них — влияние Некрасова и вторжение прозы.»[11] Вот, например, сатирически-гротескно зарисованный портрет отставного генерала:

Вот к дому, катя по аллеям,
с нахмуренным Яшкой —
с лакеем,
подъехал старик, отставной генерал с деревяшкой.

Семейство,
чтя русский
обычай, вело генерала для винного действа
к закуске.

Претолстый помещик, куривший сигару,
напяливший в полдень поддевку,
средь жару
пил с гостем вишневку.
.....

Взирая
на девку блондинку,
на хлеб полагая
сардинку,
кричал
генерал:... (Отставной военный)

Просторечно-фамильярная лексика, подчеркнутая нарочитым комизмом рифмовки *(Яшкой — деревяшкой, блондинку — сардинку)* и не менее нарочитой ломкой ритма, сатирическое сочетание витиевато-канцелярских и книжных выражений с разговорными словами *(для винного действа к закуске, взирая на девку, на хлеб полагая сардинку)* сами по себе «выдают» сатирическое намерение поэта. Однако глубинная идея этого цикла выступает лишь в контексте всего сборника: это — разоблачение и отрицание поэтом пошлой и антипоэтичной действительности, обоснование его ухода в высо-

[11] *Т. Ю. Хмельницкая*, Поэзия Андрея Белого. In: Андрей Белый, Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта (большая серия). Москва—Ленинград ²1966, 23—24.

кую мечту, в «золотистую даль».[12] Символист Андрей Белый защищал свое поэтическое кредо тем же самым оружием, которым Ахматова и Маяковский преодолевали поэтику символизма.

3. Переходя к «положительным» поэтическим функциям разговорной речи, следует прежде всего указать на такие случаи, когда она выступает в форме несобственно-прямой поэтической речи, т. е. когда авторский сказ перевоплощается в речь некоторого фиктивного 3-го лица. Ярким образцом этого типа является известное (и поэтому здесь in extenso не приведенное) стихотворение Маяковского «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» (1928). Стихотворение построено как рассказ-монолог простого рабочего, и, таким образом, разговорная речь выполняет в нем, в основном, иллюстративную функцию речевой характеристики персонажа. Это дает возможность поэту несколько сгустить характерные признаки этой речи: тут и непринужденность, доходящая до грубоватой фамильярности (*«чуть не лыком сходит сажа, смывается, стерва»*, *«пол стелется, извиняюсь за выражение, пробковым матом»*, *«себя разглядевши в зеркало вправленное»*), ситуативность со словесными жестами и с обилием местоимений (*«Во — ширина! Высота — во!»*, *«Но больше всего мне понравилось — это: это белее лунного света, ... это — да что говорить об этом, это — ванная»*), эллиптическое построение предложений, их бессоюзная связь (*«Проветрена, освещена, согрета. Все хорошо.»* *«Брюки на крюк, блузу на гвоздик, мыло в руку и ... бултых!»*), обобщенно-личные предложения со сказуемым в форме 2-го л. ед. ч. (*«Придешь усталый, вешаться хочется»*, *«Сядешь и моешься долго, долго»*), вводные слова (*«Словом, сидишь, пока охота»*), парцелляция (*«И вот мне квартиру дает жилищный, мой рабочий кооператив»*, *«в рубаху в чистую — влазь»*), восклицания (*«И уж распаришься, разжаришься уж!»*, *«Ну ж и ласковость в этом душе!»*) и т. д. Вместе с тем это, разумеется, поэтическая речь с ее особой организованностью на фоническом уровне (рифма, ритм) и с характерными признаками семантического уровня (*«каплет прохладный дождик-душ из дырчатой железной тучки»*).

3.1. Осложненная разновидность функции речевой характеристики наблюдается в поэме Блока «Двенадцать». Разговорно-просторечные элементы использованы здесь, с одной стороны, безусловно как прямая речевая характеристика персонажей. При этом примечательно, что в поэме Блока, пожалуй, впервые отражено вторжение новой публицистической и политической фразеологии в живую разговорную речь петроградской улицы:

[12] См. *Е. Добин*, Поэзия Анны Ахматовой. Ленинград 1968, 54—55.

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?
— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
Над собой держи контроль!
. . . . . .

— Петька! Эй, не завирайся!
Отчего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за катькиной любви? —

Даже в жаргоне проституток появляются элементы этой фразеологии:

. . . И у нас было собрание. . .
. . . Вот в этом здании. . .
. . . *Обсудили* —
. . . *Постановили:*
На время — десять, на ночь — двадцать пять. . .
. . . И меньше — ни с кого не брать. . .
. . . Пойдем спать. . .

(Курсив в поэтических цитатах везде наш. — *М. П.)*

Но, с другой стороны, как правильно отмечает исследователь поэмы, Вл. Орлов, «не одни реплики и диалоги персонажей, но буквально вся словесная ткань поэмы ярко окрашена разговорным просторечием.»[13] С ним можно согласиться и в том, что эта ведущая роль разговорно-просторечной стихи обусловлена особым характером сказа: «на всем протяжении поэмы речь в ней идет не от лирического «я», а от общего «мы»- или части этого «мы» (Петруха)». Автор как «субъект высокой лирической речи» открыто выступает только единственный раз, в заключительном куплете об Иисусе Христе. «Во всех остальных случаях он как бы незримый участник событий, который передоверил свою речь героям. Именно — передоверил. Потому что при всей резкой характерности речевых интонаций поэмы мы чувствуем, как в голосах ее героев химически растворен голос самого поэта.»[14] Голос поэта улавливается, в самом деле, лишь в немногих местах: в каком-либо скупо вставленном слове, в незаметно прилегающем к тексту сравнении, в метафоре со скрытым, «глубинным» поэтическим зарядом. Например:

А это кто? — Длинные волосы
И говорит вполголоса:
— Предатели!
— Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Вития. . .
. . . . . .

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит *безмолвный, как вопрос.*
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.
. . . . . .

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах. . .
Только *вьюга долгим смехом*
Заливается в снегах. . .

[13] *Вл. Орлов,* Поэма Александра Блока «Двенадцать». Москва 1962, 124.
[14] *Вл. Орлов,* указ. соч. 130—131.

(Ветер и снег, как известно, излюбленные образы блоковской поэзии.) Таким образом, в «Двенадцати» Блока разговорно-просторечная языковая стихия выступает в функции речевой характеристики не только отдельных персонажей, но вообще «коллективного лирического героя» поэмы. Подобное расширение лирического «я» до образа лирического «мы» получило дальнейшее развитие в советской поэзии позднейших десятилетий (ср., например, поэму Твардовского «За далью — даль»).

4. В рассмотренных примерах широкое поэтическое освоение действительности осуществлялось при помощи определенных сдвигов в образе лирического героя. Однако открытие поэзии в «прозе жизни» возможно и иным путем, не затрагивающим традиционно-субъективный образ лирического «я» поэта. Первым крупным достижением русской поэзии XX в. на этом пути была поэзия Анны Ахматовой. По меткому выражению Е. Добина, «царство ахматовской лирики — от мира сего.» Он указывает на удивительный дар поэтессы «превращать крупицы самой обычной жизни в драгоценный слиток поэзии» и именно в этом видит то новое, что принесли с собой первые сборники ее стихов.[15] Обратимся, например, к одному из наиболее ранних стихотворений в ее первом сборнике «Вечер»:

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.
На рукомойнике моем
Позеленела медь.
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой храмине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.
(1909)

В этих еще не вполне зрелых стихах двадцатилетней девушки обнаруживаются уже некоторые существенные черты позднейшей ахматовской лирики: своеобразная двуплановость стихотворения, сплетение его конкретно-бытового, обстановочного фона[16] с внутренним переживанием лирического героя, лаконизм выражения, доходящий до намеков и недомолвок (*«А сердце — пополам»*). Здесь же характерные особенности ее разговорно-поэтической речи: типичные разговорные интонации с предикативным выделением местоимений и наречий (*«Но та́к играет луч на нем...»*, *«Та́кой невинный и простой»*), ослабленная логическая связь между предложениями, частое употребление союзов *а* и *но*.[17] И в центре всей этой интимно-эмоцио-

[15] *Е. Добин*, указ. соч. 52.

[16] В. В. Виноградов говорит об «эмоционально-обстановочном фоне». См. *В. В. Виноградов*, О поэзии Анны Ахматовой. Ленинград 1925, 70.

[17] Образцовый анализ употребления союзов в поэтической речи Ахматовой был сделан Б. Эйхенбаумом еще в 1923 г. См. *Б. Эйхенбаум*, О поэзии. Ленинград 1969, 93—98. Он же указал на то, что «установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой.» Указ. соч. 110.

нальной атмосферы — «крупица самой обычной жизни», старый рукомойник с медной ржавщиной, воспринимаемый героиней как «праздник золотой и утешенье».

В лирике Ахматовой элементы разговорной речи воплощают прежде всего то, что выше было обозначено как конкретно-бытовой фон. Однако это не просто «фон», а органичный компонент развертывания лирической темы. Конкретно-бытовые мотивы выступают обычно в контрастной или параллельной связи с движением внутренних переживаний героини, и эта связь вызывает, в свою очередь, сложные семантические сдвиги в самих элементах разговорно-бытовой речи. Получается то, что В. В. Виноградов называл приемами «семантических изменений фраз путем их столкновений и взаимоотражений.»[18] Вот, например, в стихотворении

Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый. Ну так что ж!
Шутил: «Канатная плясунья!
Как ты до мая доживешь?»

Ему ответила, как брату,
Я, не ревнуя, не ропща,
Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Еще страшнее путь тоски...
Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки!

Оркестр веселое играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста! (1911)

внутренне-эмоциональное переживание героини (разлука с любимым) дано на предельно скупо очерченном фоне бытовой обстановки (театральный вечер). При этом элементы разговорно-бытовой речи не только рисуют обстановку, но в своеобразном контрапунктическом переклике сопровождают развертывание лирической темы, отражая внезапные переливы душевного состояния героини. В заключительном двустишии два плана стихотворения как бы сливаются воедино, и вследствие этого в банальной фразе *ложа пятая пуста* звучат особые, тревожно-трагические семантические оттенки.

В основном по этому же принципу, хотя с несколько иной конструкцией, построено следующее стихотворение из сборника «Белая стая»:

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.
Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.

И от лености или от скуки
Все поверили, так и живут:
Ждут свиданий, боятся разлуки
И любовные песни поют.

Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.
(1917)

[18] *В. В. Виноградов*, указ. соч. 69.

Первый стих *(Двадцать первое. Ночь. Понедельник)* — не только вызов традиционной «высокой» поэтике,[19] и не просто протокольно-сухая регистрация «обстановки». В контексте стихотворения как целого *двадцать первое* и *понедельник* выступают как обобщенный образ повседневной жизни, воплощающий сложное душевное состояние героини, в котором философски осмысленное бесстрастие *(И почиет на них тишина)* переплетается с болезненным ощущением эмоциональной опустошенности *(И с тех пор все как будто больна)*.

Обрастание элементов разговорной речи вторичным семантическим содержанием может отражаться на их самой словесной фактуре. Интересным примером этого явления представляется следующее стихотворение из той же книги «Белая стая»:

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на много лет,
Но все-таки тебе я рада.

Сюда ко мне поближе сядь,
Гляди веселыми глазами:
Вот эта синяя тетрадь —
С моими детскими стихами.

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

(1915)

Все стихотворение построено на приеме обыгрывания семантической двуплановости слова «встреча» (в самом тексте, впрочем, не названного!): с одной стороны — это «конкретно-бытовое» свидание в приятный апрельский вечер, как можно предполагать, в парке или аллее на скамейке *(«Сюда ко мне поближе сядь...»)*, а с другой — это обретение Его, настоящего, единственного, судьбой предназначенного... И вот слияние этих двух планов осуществляется посредством причудливо-тонкого видоизменения двух обыкновенно-обыденных словосочетаний: «ты *опоздал на много лет*» и «прости, что *за тебя я слишком многих принимала*». Секрет этого приема заключается в непривычном количественном расширении семантики словосочетаний, «опоздать на [некоторое время]» и «принять кого-либо за [знакомого]», что́ и придает им особый метафорический смысл.

4.1. Как показывают приведенные примеры, элементы разговорной речи используются Ахматовой, как правило, в контрастных сочетаниях различных словесно-смысловых рядов.[20] В новейшей же лирике мы нередко встречаем стихотворения, в которых «конкретно-обстановочный фон» как

[19] Как отметил К. Чуковский, „«высокая» эстетика считала в ту пору [речь идет о поэзии Некрасова М. П.] непозволительной грубостью введение в поэзию точных чисел и дат, определяемых календарем и часами. «*Корней Чуковский*, Мастерство Некрасова. Москва ²1955, 226. См. также пушкинское «*В последних числах сентября / (Презренной прозой говоря) / В деревне скучно...*», («Граф Нулин»).

[20] См. *Б. Эйхенбаум*, указ. соч. 131 и след.

бы целиком заслоняет «внутреннюю» лирическую тему. В качестве характерного примера можно привести стихотворение Евг. Винокурова:

Когда-нибудь однажды в гастрономе
Я выбью сыра двести грамм и, руку
Протягивая с чеком продавщице,
Увижу вдруг, что рядом — это ты.

Я руку с чеком опущу. В сторонку
Мы к кассе тут же отойдем и будем
О том, о сем, о пятом, о десятом
Средь толчеи негромко говорить.

И ты заметишь, что давно не брита
Седая на щеках моих щетина,
Что пуговица кое-как пришита
И обмахрились рукава пальто.

Я ж про себя отмечу, что запали
Глаза твои, что неказиста шляпка
С тряпичной маргариткой и что зонтик
Давно пора отдать бы починить.

Простимся. И когда в толпе исчезнешь,
Мне вслед тебе захочется вдруг крикнуть
Что разошлись, ей-богу же, напрасно
С тобой мы тридцать лет тому назад.

В этой доходящей до натурализма «антипоэтичной», будничной словесной ткани (подчеркнутой также отсутствием рифмы и частыми переносами) — сплошная «обстановка», быт с его тягостно-обыденными аксессуарами. О скрывающемся за этой обстановкой трагизме глубинного содержания, очень близкого к пушкинскому «А счастье было так возможно, так близко!...», читатель должен догадаться сам. Поэтом «заданы» лишь два, синтаксически и метрически выделенных слова *крикнуть* и *напрасно*, да еще «драматический» размер белого пятистопного ямба — все остальное предоставлено ассоциативной способности читательского восприятия.

5. Разговорная речь как конструктивный элемент современной поэзии может выполнять и своеобразную «метаязыковую» функцию, т. е. функцию языка, на котором говорят о самой поэзии. В этой функции сказывается вовсе не «снижение» поэзии, а скорее наоборот, признание ее общественной действенности и значимости, ее органической нераздельности с другими сферами человеческой жизни. Правда, у Ахматовой например, в этом «метаязыке» кое-где звучат еще и квази-иронические тона как в ее цикле «Тайны ремесла»:

Как и жить мне с этой обузой,
А еще называют Музой,
Говорят: Ты с ней на лугу...
Говорят: Божественный лепет...
Жестче, чем лихорадка, оттреплет,
И опять весь год ни гу-гу.
(Муза)

Подумаешь, тоже работа, —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое...
.....
(Поэт)

Но в этом же цикле мы находим и такие стихи:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене ..
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Здесь с полной серьезностью и откровенностью провозглашается нерасторжимое единство поэзии и жизни.

Замечательным образцом использования разговорной речи в поэтической метафункции является ars poetica Твардовского:

Вся суть в одном-единственном завете:
То, что скажу до времени тая,
Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых, — знаю только я.

Сказать то слово никому другому,
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому. —
Нельзя. Не скажет — пусть себе он бог.

А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.
(1958)

Краткие эллиптические предложения, разделение синтаксически связанного текста на интонационно обособленные отрезки, отделяемые точкой (явление т. н. парцелляции), максимальное использование возможностей метра для сохранения ритма естественной, непринужденной речи, смелые переносы, обилие деиктических слов, разностилевая лексика (разговорная: *в одном-единственном, пусть себе он бог*, книжная: *завет, до времени тая*, официальная: *передоверить)* — это взволнованная, задушевная разговорная речь, произнесенная как бы в разгаре спора в дружеской «профессиональной» среде. Отметим кстати, что мысль, лежащая в основе этого стихотворения, была высказана поэтом и в прозе, причем в заметно более книжной и гладкой формулировке. В его автобиографическом очерке мы читаем: «То, что я знаю о жизни, — казалось мне тогда, — я знаю лучше, подробней и достоверней всех живущих на свете, и я должен об этом рассказать.»[21]

5.1. В заключение хочется еще указать на возможность соединения поэтической метафункции разговорной речи с ее метафорическим употреблением. Использование элементов разговорной речи, а также различных функциональных стилей (технически-профессионального, официального и пр.) для создания поэтических тропов — это большая тема, требующая отдельного рассмотрения.[22] Мы ограничиваемся здесь такими случаями, когда метафорическое употребление разговорной речи выполняет метафункцию, т. е. служит характеристике самой поэзии. Классическим образцом можно

[21] *А. Т. Твардовский*, Собрание сочинений в четырех томах, 1. Москва 1959, 14.

[22] Об изучении этого круга вопросов на материале поэм Твардовского см. *М. Петер*, Заметки о слоге А. Твардовского в поэме «За далью — даль»: Studia Slavica 8 (1962), особенно 129—139; Péter M., Tvardovszkij poémáinak költői nyelve [Поэтический язык поэм Твардовского]. Budapest 1970, особенно 153—172.

считать стихотворение Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926), которое целиком построено на приеме метафоризации элементов официально-деловой и технически-профессиональной речи. Учитывая широкую известность этого стихотворения, мы не процитируем его целиком, а ограничимся лишь несколькими выдержками, отказываясь за недостатком места от оригинальной верстки стихов: «*Говоря по-вашему, рифма — вексель. Учесть через строчку! — вот распоряжение. И ищешь мелочишку суффиксов и флексий в пустующей кассе склонений и спряжений.*» «*Гражданин, учтите билет проездной! — Поэзия — вся! — езда в незнаемое. Поэзия — та же добыча радия. В грамм робыча, в год труды. Изводишь единого слова ради, тысячи тонн словесной руды.*» «*Эти сегодня стихи и и оды, в аплодисментах ревомые ревмя, войдут в историю как накладные расходы на сделанное нами — двумя или тремя.*» «*В вашей анкете вопросов масса: — Были выезды? Или выездов нет? — А что, если я десяток пегасов загнал за последние 15 лет?!*» «*Приходит страшнейшая из амортизаций — амортизация сердца и души.*» «*Поэт всегда должник вселенной, платящий на горе проценты и пени.*»

В новейшей поэзии яркий пример метафорического использования разговорной речи в поэтической метафункции представляет собой стихотворение Евг. Евтушенко «Трамвай поэзии»:

В трамвай поэзии,
словно в собес,
Набитый людьми и буквами,
я не с передней площадки влез —
я повисел и на буфере.
Потом на подножке держался хитро́
с рукой,
прихлопнутой дверью,
а как наконец прорвался в нутро —
и сам себе я не верю.
Место всегда старикам уступал.
От контролеров не прятался.
На ноги людям не наступал.
Мне наступали — не плакался.
Кто-то в трамвай продирался, как в рай
полный врагов узлейших,
логику бунта не влезших в трамвай
меняя на логику влезших.
Мрачно ворчали,
вникая в печать,
наседками на продуктах:
Трамвай не резиновый...
Бросьте стучать!
Не открывайте,
кондуктор!
Я с теми,
кто вышел и строить и месть,—
не с теми,
кто вход запрещает.
Я с теми,
кто хочет в трамваи влезть,
когда их туда не пущают.
Суров этот мир, как зимой Москва,
когда она вьюгой продута.
Трамваи — резиновы.
Есть места!
Откройте двери,
кондуктор! (1971)

Это стихотворение — единственная последовательная метафора. В отличие от «Разговора с фининспектором...» Маяковского здесь отдельные звенья метафорического контекста настолько крепко спаяны на фоне центрального образа «трамвай поэзии», что их семантическая двуплановость (см. «*Я не с передней площадки влез*», «*Место всегда старикам уступал*», «*От контролеров не прятался*», «*Откройте двери, кондуктор!*») ни в каком авторском раскрытии не нуждается.

На этом же приеме метафорически-метаязыкового употребления разговорной речи построено десятистишие Д. Самойлова:

Стих небогатый, суховатый,
Как будто посох суковатый.
Но в путь, которым я иду,
Он мне годится — для опоры,
И на острастку песьей своры,
Для счета ритма на ходу.
На нем сучки, а не узоры,
Не разукрашен — ну и что ж!
Он мне годится для опоры,
И для удара он хорош!

(1963)

Если художественный эффект в стихотворении Маяковского достигается прежде всего искристым остроумием и разнообразием метафор, а у Евтушенко — целостностью и выдержанностью метафорического контекста, то в заслугу Самойлову следует вменить высокую степень художественной концентрации, его лаконизм и точность, доходящие до афористичности, «миниатюризацию» этой своеобразной и не простой поэтической структуры.

Список источников

Использованных для поэтических цитат

Анна Ахматова, Бег времени. Москва—Ленинград 1965.
Андрей Белый, Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта (большая серия). Москва—Ленинград ²1966.
Александр Блок, Стихотворения. Библиотека поэта (большая серия). Ленинград ²1955.
Евгений Винокуров, Музыка. Москва 1964.
Евг. Евтушенко, Трамвай поэзии (из книги стихов «Поющая дамба»). Новый мир, 1971, № 11.
В. Маяковский, Собрание стихотворений в двух томах. Библиотека поэта (большая серия), т. II. Ленинград 1950.
Д. Самойлов, Второй перевал. Москва 1963.
А. Т. Твардовский, Собрание сочинений в четырех томах, т. III. Москва 1960.

Своеобразие романтического мировосприятия в русской литературе конца XIX века

МАРИЯ РЕВ

В 80-е годы XIX в. в русской литературе нарождаются новые стремления. Они направлены одновременно — в полном соответствии с общими законами эстетики — как на обновление содержания, так и на обновление художественной формы. Такие тенденции уже ощущаются и в позднем цикле И. С. Тургенева *Стихотворения в прозе*, в *Мелочах жизни* и в некоторых *Сказках* М. Е. Салтыкова-Щедрина. В этих произведениях Щедрина улавливается определенное изменение писательской манеры: едкая сатирическая направленность уступает место охвату действительности в повествовательной форме с аллегорическим выражением чаяний писателя, насыщенным просветительским пафосом: «Сказать человеку толком, что он человек — на одном этом предприятии может изойти кровью сердце. Дать человеку возможность различать справедливое от несправедливого — для достижения этого одного можно душу свою погубить».[1]

«Молодые художники» 80-х годов не только своими произведениями, но и в своих письмах и высказываниях выступили во имя защиты права на литературное новаторство, на выработку новой художественной манеры. Для подтверждения этого стоит привести известное, но очень выразительное высказывание В. М. Гаршина:

> Я ни в коем случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать что-нибудь новое, чем идти в хвосте [старой — *М. Р.*] школы...[2]

Хотя Гаршину и не удалось осуществить это до конца, но, все-таки, в двух небольших книжках он сумел отразить в своеобразной форме лирически настроенных новелл основные проблемы времени — настойчивое стремление высвободиться из сковывающих человека обстоятельств, разбить фатально федормирующие человеческую личность оковы. Гаршин не мог

[1] *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*, Полное собрание сочинений. Ленинград 1936, 13:47—48.

[2] *В. М. Гаршин*, Полное собрание сочинений. Москва—Ленинград 1937, 3 : 357.

возвести человеческое страдание в степень философской категории; проделать такую работу значило бы для него отвлечься от реального страдания и смягчить остроту его восприятия.[3]

Attalea Princeps гордая и вольнолюбивая пальма не хочет жить за решетками оранжереи, поднимается все выше и выше, и ее упорная энергия пробивает толстую железную крышу со стеклом. Пальма обречена на смерть, но ожидание свободы у нее сильнее чем страх перед гибелью. В этих рассказах трезвое, спокойное восприятие будней уступает место, пускай бесполезной, но романтической *устремленности*. Герой *Красного цветка* преисполнен маниакального желания уничтожить символ зла, пусть даже не щадя ради этого жизни. Безумец решил это трудно уловимое и рассеянное в мире зло вместить в один цветок и тот час же, пусть даже ценой жизни, вырвать его. В соотношении этих двух рассказов рельефно обозначается новый способ видения мира и выражения Гаршиным романтической устремленности: аллегоричность, переходящая в символичность.

К этому времени русская литература далеко ушла от переживаний Печорина и от восторженных тирад Дмитрия Рудина, от рационалистического осмысления жизни Базарова и новых людей Чернышевского. Конечно, это не означает, что писатели уже не ставили перед собой задачи преобразования условий жизни в России. Этот вопрос оставался таким же жгучим, но проявлялся уже по-иному, писатели этого периода отнюдь не были равнодушны к нему. У одних (как у Глеба Успенского и очеркистов-народников) усиливалась линия более прямолинейного показа действительности, у других (как у Гаршина и Чехова) эти раздумия выступали в более обобщенной, опосредствованной форме.

Старая проблема романтизма: соотношение идеала и действительности, соотношение мечтаний, воображения и реальности — возникает снова, но в более сложной форме.

Вопрос о романтизме сохраняет свою актуальность. Дискуссии продолжаются о сущности романтизма и различных его проявлениях до сегодняшнего дня. Мы можем встретить в романтизме и отрешенность от реальной жизни, и мечту, и идеал, и субъективизм, и индивидуализм, и художественное претворение действительности, и отрицание старых художественных форм, и проповедь свободы творчества, и поиски живописности... И в то же время ни один из этих признаков, как и все вместе взятые, не исчерпывают понятия романтизма.[4]

[3] *Г. А. Бялый*, К вопросу о русском реализме конца XIX века. Труды юбилейной научной сессии Ленинградского ун-та. Секция филологических наук. Ленинград 1946, 297.

[4] Об этих проблемах издательство «Искусство» выпустило несколько весьма ценных сборников. Первый сборник открывается статьей А. Н. Соколова, полной интересных размышлений на эту тему. *А. Н. Соколов*, К спорам о романтизме. Сб. Проблемы романтизма. Москва 1967, 26—31.

Стремление определить романтизм как сложную идейно-художественную систему наблюдается в ряде новейших исследований.[5]

Мы не ставим своей задачей сформулировать понятие романтизма, перечислить все признаки этого художественного направления,[6] однако хотим подчеркнуть, что в среднеевропейских и восточноевропейских странах развитие романтизма приобретает особый колорит, ввиду запоздалого общественного развития этих стран. Потому-то и просветительский период сравнительно растянут и в Венгрии и в России, охватывая в основном весь XIX век.[7]

Романтическая потребность активности влияет на весь образ мышления, который опирается на просветительство и на систему взглядов социалистов-утопистов и становится центральной художественной категорией этого типа миропонимания. Поэтому-то в наших странах плебейская разновидность и ориентация романтизма приобретает особое значение. Ведь просветительские тенденции пронизывали гражданский романтизм поэтов-декабристов; идеи социалистов-утопистов и философский антропологизм, заключавшие в себе одновременно и элементы романтического миропонимания воздействовали на моменты романтизма во взглядах революционных демократов.

Эта идеологическая традиция не перестает воздействовать и на новое поколение, но в соответствии с изменившимися обстоятельствами она дает о себе знать с известными изменениями в форме выражения. Необходимость этого почувствовал уже и Герцен. Он с сожалением пишет об уходящих в прошлое романтических, революционных идеалах:

> История подымается и опускается между пророками и рыцарями печального образа. Римские патриции, республиканцы, стоики первых веков, отшельники, бежавшие в степи от христианства, опошленного в официальную религию, пуритане, наполнившие целое столетие скрежетом зубов за недостижение своего скучного идеала, — все это, оставленное отливом, упорно рвущееся вперед и вязнущее в тине, не поддержанное волною, все это Дон-Кихоты, но Дон-Кихоты, нашедшие своих Сервантесов... Тип пуританизма закреплен в английской литературе, в голландской живописи; а тип Дон-Кихота революции выветривается на наших глазах, становится реже и реже, и никто не думает о том, чтоб по крайней мере снять фотографию.[8]

[5] Совсем недавно, 14 мая 1971 г. на гуманитарном факультете Будапештского Университета им. Лоранда Этвеша состоялась научная сессия о характера венгерского романтизма. Wéber A., A magyar romantika jellegéről. Hozzászólások *A magyar romantika jellegéről* rendezett vitán: Irodalomtörténet, Budapest 1971, 4: 839—885.

[6] В отношении систематизации признаков романтизма также весьма примечательна книга *В. В. Ванслова*, Эстетика романтизма. Москва 1966.

[7] Не наша задача определить начало и конец вышеуказанного периода, он является дискуссионным и в русском-советском и в венгерском литературоведении, как это подтверждается разными материалами по проблемам просвещения; ср. Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. Москва—Ленинград 1961.

[8] *А. И. Герцен*, Концы и начала, Письмо третье, 10 августа 1862 г. Собрание сочинений в тридцати томах. Москва 1959, 16 : 151.

Потом *Письмо третье Концов и начал* завершается полу-грустью полу-надеждой на будущее:

...и все ищу, ищу *начал*, — они только в теории и отвлечениях.[9]

Именно на поисках Герцена вырастает двойственность всей народнической философии, прежде всего общественно-философские взгляды Лаврова конца шестидесятых, начала семидесятых годов, центральные моменты которых сформулировал в восьмидесятые годы один из их последователей — Короленко. То, что в философском разрезе народническая идеология не смогла удовлетворительно разработать, то для Короленко-художника, на основе жизненного опыта, естественно становилось внутренней идеей всего творчества. Он записал в свой дневник в 1887 году:

Вогюэ в своих критических этюдах о русской литературе определяет реализм как реабилитацию в искусстве бесконечно малых величин. «Мы отказались, говорит он, *от героев* в пользу *масс*». Но реализм Золя и др. идет дальше. Он отрицает самую возможность героизма в человечестве и *малое* отождествляет с *низким*. Это уже слишком, и реакция против этой крайности законна. Реакция это до известной степени в сторону романтизма, но только до известной степени, потому что все-таки мы кое-чему научились и у реализма и не можем отказаться от признания масс, от признания значения *малых* в пользу *героев*... Значение масс несомненно и установлено; массы состоят из единиц, но и каждая единица — *существо сложное*. То, что мы называем героизмом, — свойство не одних героев... Романтизм лишает этого героизма массу и всю его сумму, все результаты приписывает исключительно своему излюбленному герою. Но реализм отрицающий его вовсе, тоже неправ. Неправ он и тогда, когда не хочет понять, что как возможны в жизни каждого человека минуты героизма, так же возможны условия, вырабатывающие эту черту в одних единицах в большей степени. Тогда эти единицы всплывают в замутившейся сутолоке жизни и играют выдающуюся роль. Они не отличаются от массы качественно, и даже в героизме массы почерпают свою силу. Они продукт массы, и потому могут совершать подвиги героизма, что масса понимает в их время и ценит героизм больше, чем в другие времена... Таким образом, открыть значение личности на почве значения массы, — вот задача нового искусства, которое придет на смену реализма.[10]

Хотя размышления эти довольно расплывчатые, однако они ярко характеризуют систему воззрений Короленко и эпоху, которая породила эти взгляды.

Эстетические принципы Короленко не сходны с принципами Гаршина и Чехова.[11] В безвременье восьмидесятых годов, когда многим казалось, что

[9] Там же, 157.

[10] *В. Г. Короленко,* Русские писатели о литературном труде. Дневник 1887. Ленинград 1955, 3 : 627.

[11] Чехов, будучи очень требовательным и строгим критиком, в 1888 г. отозвался о Короленко следующим образом: «Это мой любимый из современных писателей. Краски его колоритны и густы, язык безупречен, хотя местами, и изыскан, образы благородны.» (*А. П. Чехов,* Полное собрание сочинений и писем. Москва 1949, 14 : 32). Позднее он становится более требовательным, и интересно отметить, что Чехов начинает сомневаться именно в том, что характернее всего для почерка Короленко: «Короленко немножко консервативен; он придерживается отживших форм (в исполнении)...; в нем не хватает молодости и свежести...» (там же, 380). А через несколько месяцев он снова касается проблем творчества Короленко: «...делать какие-либо заключения о его будущем — преждевременно... — Мне хочется верить, что Короленко выйдет победителем и найдет точку опоры. На его стороне крепкое здоровье, трезвость, устойчивость взглядов и ясный, хороший ум, хотя и не чуждый предубеждений, но зато свободный от предрассудков.» (Там же, 400).

все героические поступки не только исчерпаны, но и скомпрометированы, Короленко видит свою задачу в том, чтобы оправдать чувство гневного протеста. Он ищет в своих героях проявления необычайной душевной стойкости и удивительного героизма.

Однако Короленко не сразу приходит к этой идее, ведь в *Чудной* пленяет его выдержка девушки-революционерки, но еще важнее его вывод: «вопрос о необходимости сближения с народом во что бы то ни стало.»[12] Он отверг революционные методы народнического типа за их «безнародность», а «народная мысль» зарождается у него не сразу. В начале его привлекает протестант и обличитель *Яшка*-стукальщик. С художественной точки зрения в этих вещах еще много рассуждений, в *Чудной* в повествовании появляется Рязанцев, как носитель авторской идеи. Таким образом авторское стремление, с одной стороны, и общественно-эмоциональные ожидания — с другой, Короленко соединяет здесь воедино с помощью резонера. Он и сам это чувствовал, и как просветитель, старался по возможности точнее раскрыть идейный смысл своих произведений, но вместе с тем его заботила их художественная цельность.

В дальнейшем Короленко стремился к преодолению этого рассудочного момента. В рассказе *Сон Макара* определяющим является уже выбор ситуации и ее характер. Именно создание такого пограничного положения и помогло Короленко освободиться от прямых авторских рассуждений. Введением в рассказ романтической струи, выражавшей предчувствия и надежды автора, создается новая тональность и устраняется необходимость разъяснения. В этом коренится и своеобразие художественной структуры *Сна Макара*. Причем композиция его как и концепция очень просты: бедный Макар в своей оправдательной речи открывал старому, всезнающему Тойону, до этого неизвестные для него вещи; и у великого Тойона, когда он слушал якута, покатились слёзы, он растрогался, и правда победила. Но говорится это не нарочито. Интересно отметить в связи с этим впечатление Ю. Айхенвальда, не принимающего назойливых намеков в художественной литературе:

> Не то, чтобы это истолкование было выражено словами, носило грубо-тенденциозный характер, — нет, оно более тонко, но и более навязчиво: оно разлито в самом колорите рассказов, заложено в их подпочве, насыщает все их страницы.[13]

Художник призван быть не только пассивным свидетелем жизненного процесса, но и его участником. В своих воспоминаниях о Чернышевском Короленко как раз подчеркивает, что живой опыт часто разрушает априорные концепции, и позволяет найти другие, более верные соображения:

[12] *Г. А. Бялый*, В. Г. Короленко. Москва—Ленинград 1949, 39.
[13] *Ю. Айхенвальд*, Силуэты русских писателей. Короленко. Берлин 1923, 3 : 26.

Противоречие, неожиданность разрушает прежний взгляд, но тот час же оно захватывает внимание, и незаметно зарождается в душе возможность новых воззрений.[14]

Пожалуй, это высказывание писателя и поможет разгадать тайну просветления забитого Макара, смелости *Соколинца* и пьяницы Тюлина, героя одного из лучших произведений Короленко, *Река играет*. Тюлин ленив и апатичен, но человеческое в нем не вымерло. В минуту опасности он преобразуется, он становится разумным и твердым. В нем скрывается живое и доброе, даже творческое начало. Пусть это только предвкушение будущей свободы, или победа над собой, но это окрыляющее ощущение и опьяняющее чувство обеспечивает взлет «рыцарей на час» Короленко и их единение с народом.

Ища гармонии между романтизмом и реализмом, восстановления душевной цельности при чередовании иллюзий и «изнанок», согласованности между потребностью удержать грезы сердца и суровой беспощадностью фактов действительности, Короленко приходит к своеобразной «двухсторонней» философии, изложенной им в повести «С двух сторон».[15]

Вместе с тем это означает потребность активного вмешательства в жизнь и его гуманно-рационалистическое осмысление. Именно это миропонимание и убеждение получает законченное выражение в форме логического ряда в очерке *Огоньки:* «все-таки, все-таки впереди огни!»[16] Позиция писателя — позиция романтическая, помогающая человеку подняться над буднями. Точность отражения у него преобладает над утверждением идеала, и нет у него перехода от общественно-этических проблем к философско-этическим проблемам, может быть, поэтому нет у него целостного, законченного обобщения. Его ученик и продолжатель его дела, Максим Горький, в своих ранних произведениях придерживается подобного же способа литературного синтеза. Патетическим изображением дерзновенной воли человека выдвигает он на первый план субъективное авторское чаяние в ущерб объективности описания. По Горькому, уже на всех этапах его творчества, и по Горькому-теоретику литературы, героизация человека это отнюдь не искажение его настоящего облика, а выявление его подлинного существа и предназначения.[17] Цель его разбудить в человеке стремление к мятежу против действительности, против подавленности и гнета.

Самые яркие художники с подобным романтическим мировосприятием и его отражением в русской литературе — это, прежде всего, Короленко и Максим Горький. В их творчестве *активность* не только один из компонентов романтического видения мира, как это было в начале XIX в.

[14] *В. Г. Короленко,* Собрание сочинений в десяти томах. Москва 1955, 8 : 65.

[15] *Ф. Д. Батюшков,* Владимир Галактионович Короленко. История русской литературы XIX века, под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, выпуск 24. Москва 1911, 176.

[16] *В. Г. Короленко,* Собрание сочинений в десяти томах. Москва 1953, 1 : 379.

[17] Подобные мысли изложены в исследовании *Е. Б. Тагера,* Революционный романтизм Горького. Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. Москва 1968, 213—243.

в русской литературе, а решающий, *определяющий* его *фактор*. Поэтому-то и отличается романтическое восприятие мира писателей конца века от восприятия прежних поколений деятелей литературы. Именно в этом смысле можно говорить об *обновлении романтизма* и, кажется, эта активность в некоторых аспектах роднит романтизм конца века с другими видами искусства и с некоторыми проявлениями раннего авангарда. Интересно в связи с этим привести слова А. Блока, сказанные два десятилетия спустя:

Романтизм пока есть жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь.[18]

Поэтому-то и нельзя считать однородным явлением русский символизм. — Наличие двух различных тенденций в романтизме подметил в свое время уже Белинский, первый исследователь русского романтизма. Он ставил эти тенденции в зависимость от соотношения в них идеала и действительности. В одном случае писатель, уходя от действительности, устремляется к недостижимому идеалу,[19] во втором, — «не довольствуясь настоящей действительностью» и нося «в душе своей идеал лучшего существования», живет и дышит «одною мыслию — споспешествовать, по мере данных ему природою средств, осуществлению на земле идеала.»[20]

Почти столетие спустя Горький тоже различает «два резко различных направления» в романтизме, которые он назвал «активным» и «пассивным» романтизмом, выделяя для характеристики романтизма только один компонент. Однако, на самом деле, пассивная отвлеченность, абстрагированное эмоционально-условное отражение, — в разных формах, — действительных симптомов становится характерной и основной чертой разных направлений авангардизма, но здесь речь идет уже не о соотношении идеала и действительности, а о соотношении действительности и воображения. Это «двоемирие» свойственно и русскому символизму, но здесь два мира не столько противопоставляются один другому, сколько сопоставляются как реальность и ее символическое выражение.

А. П. Чехов — самый значительный писатель конца XIX в. Он не прошел мимо опыта Тургенева и Салтыкова-Щедрина, зорко следил за творчеством Гаршина, Короленко, молодого Горького и других современных ему писателей. Способный за один вечер написать рассказ, с каждым днем ставивший перед собой все более высокие требования, он во многом определил искания русской, а затем и мировой художественной мысли.

[18] *А. Блок*, Собрание сочинений в восьми томах. Москва—Ленинград 1962, 6 : 367.

[19] «В этом странном мире безумие было высшею мудростию, а мудрость — буйством; смерть была жизнию, а жизнь смертию, и мир распался на два мира — на презираемое *здесь* и неопределенное, таинственное *там*.» (*В. Г. Белинский*, Сочинения Александра Пушкина, Статья вторая. Полное собрание сочинений. Москва 1955, 7 : 155).

[20] *В. Г. Белинский*, Сочинения Александра Пушкина, Статья вторая. Полное собрание сочинений. Москва 1955, 7 : 195.

Он всегда исходил из конкретных явлений действительности. Приглядываясь к проблемам жизни, распознавая их, он, благодаря своему видению, наполнял эти явления новым внутренним содержанием, отражая их всегда на судьбе отдельной личности. Этот способ изображения жизни Чехов использовал отчасти и для более полного осознания своих собственных переживаний, потому-то и поиски и мысли его героев совпадают иногда с его личными раздумиями. С виду он, как будто бы, не стремится к сложной систематизации впечатлений и ограничивается только зарисовкой «частных» картин различных судеб в их взаимосвязях, на самом же деле в эти картины запрятаны общественно-философские и морально-психологические обобщения писателя.

В его произведениях нет философских или публицистических раздумий о судьбе человека и страны, настолько характерных для Л. Толстого и Достоевского, Щедрина и Короленко. Он их заменил краткими лирически приглушенными фразами. Жажда красоты и полноты жизни, выраженная в лирическом и мечтательном тоне, — оборотная сторона его объективного метода изображения, боязни искусственной концентрации. Это тоже особый способ перевода мысли на эмоциональные ноты и облечения философских и психологических соображений в очень сложную и только внешне простую форму. Для Чехова важно всегда скомпоновать такую ситуацию и создать такой характер, который по своим духовным и душевным качествам способен был бы высказать мысли и раздумия автора. Таким образом, ткань действия не разрушается сентенциями или введением в повествование резонера, с его назойливыми высказываниями. Герои имеют возможность рассказать свои соображения о жизни в максимально краткой форме, в одной или двух естественных фразах, причем всегда соответствующих скомпонованной ситуации, характеру и уровню героя.

В библиотеке Чехова в Ялте хранится оборник *Очерков и рассказов* Короленко, выпущенный в 1887 г. издательством «Русская Мысль» с дарственной надписью автора.[21] Чехов читал рассказ Короленко *Лес шумит* с красным карандашом в руках и довольно сильно сократил первые две его главы. Он вычеркнул повторения, сократил предложения, начатые словом «что» «вот оно как» и т. д.[22] Повидимому, вычеркнутые места он считал лишними. Правда, после правки тональность произведения совершенно изменилась, она стала уже чеховской более компактной. И это не удивительно,

[21] С. Балухатый обратил на это внимание в описи библиотеки Чехова. *С. Балухатый,* Библиотека Чехова. Сб. Чехов и его среда. Ленинград 1930, 243—245. Об этом также в книге *Л. Громова,* Реализм А. П. Чехова второй половины 80-ых годов. Ростов на Дону 1958, 93—94, и в статье *Е. Гибет,* В. Г. Короленко и правительственная реакция. Сокращения А. П. Чеховым рассказа В. Г. Короленко «Лес шумит». Пржевальск 1962, 17—25.

[22] *В. Г. Короленко,* Очерки и рассказы, Москва 1887. Пометки красным карандашом А. П. Чехова в первых двух главах рассказа «Лес шумит». Книга находится в Доме-Музее А. П. Чехова в Ялте. В. Короленко о пометках Чехова не знал.

ибо Чехов шел с Короленко по одной линии в выражении общественно-эмоциональных чаяний, но раскрывал он это прежде всего в применении к будням жизни, в приглушенных драматических и психологических столкновениях и конфликтах, когда писательские чаяния уловимы только в лирическом отзвуке действительных ожиданий и стремлений. Таким образом, авторская идея появляется прежде всего не в параллели героев и повествователя, а в отдаленности писателя от своих персонажей, в их диссонанции и дистанционированности.

В творчестве Чехова законченное целое, полнота созерцания охватывает действительность в частичном, выражающем интенсивную бесконечность и конкретную всеобщность. «Эстетическая, общефилософская ценность рассказа в этом внезапном нашем углублении в жизнь, лежащую внутри рассказа» и «переход, подъем к мысли и к смыслу есть завершение всего, что дано нам было в чувственном, в эмоциональном содержании художественного образа, смысл появляется изнутри, смысл — это доразвитие; нужно, чтобы вполне сложилось духовное, без него не довершается и чувственное».[23] Может быть, тайна современности и жизненности творчества Чехова именно в этом тесном единстве интеллектуальных и эмоциональных начал, в его стремлении пережить и передумать жизнь, заставляя своего читателя совершить этот же процесс.

Все рассмотренные нами течения русской литературы конца XIX в. ставили себе задачей участвовать в разрушении отживших ложных идеалов. Но не все они в одинаковой степени способствовали выработке новых идеалов. В идейном отношении этой потребности времени больше всего отвечали Короленко и Горький, но самое утонченное художественное изображение ее тогда осуществил Чехов. Дальнейший творческий путь Горького девятисотых годов и его восхищенные высказывания о Чехове-художнике[24] позволяют сделать вывод о стремлении его глубже осмыслить чеховскую манеру творчества.

[23] *Н. Я. Берковский,* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. Литература и театр. Статьи разных лет. Москва 1969, 76, 79.

[24] *М. Горький,* Собрание сочинений. Москва 1954, 18 : 52, 28 : 113 и т. д.

Иван Франко и украинско-венгерские литературные связи

ВЕРА ШЕР

Деятельность великого украинского писателя Ивана Франко внесла значительный вклад в развитие взаимосвязей украинской и венгерской литератур. Известно, что духовный диапазон Франко был очень широк — от античности до современных явлений культуры многих народов мира. Академик А. Белецкий, говоря о мировом значении украинского писателя, особенно отмечал жажду Франко «познать все достижения человечества в прошлом и настоящем», об этом неустанном стремлении не только все познать, но и сделать познанное достоянием широких кругов украинской общественности свидетельствует его деятельность как переводчика многочисленных художественных произведений мировой литературы.[1] Работа Франко, проведенная в этой области, так велика по объему, что, если собрать все сделанные им переводы, выйдет колоссальная антология мировой поэзии и художественной прозы разных времен и разных народов. Стремясь служить интересам своего народа и общечеловеческим прогрессивным гуманным идеям, Франко, естественно, обращал внимание прежде всего на родственные славянские литературы, в развитии которых и сам принимал деятельное участие.[2] Из неславянских народов Австро-Венгерской монархии, где, как известно, протекали жизнь и деятельность Франко, венгры привлекали его своим колоритным фольклором и богатыми литературными традициями.

Прекрасно ориентируясь в вопросах культурной и общественно-политической жизни Венгрии, Франко не остался безразличным к разным важным факторам и явлениям венгерской литературы. И именно он познакомил украинского читателя с несколькими выдающимися произведениями современных ему венгерских писателей. Будучи еще молодым писателем, Франко перевел на украинский язык два известных романа Мора Йокаи: *Золотий чоловік* (1884, Arany ember) и *Новий Д'едич* (1888, Új földesúr).[2a] Выбор Франко

[1] *О. Білецький*, Зібрання праць у п'яти томах. Київ 1965, 2 : 524.

[2] *О. І. Білецький, І. І. Басс, О. І. Кісельов*, Іван Франко. Життя і творчість. Київ 1956.

[2a] Літературний додаток «Діла», бібліотека найзнаменитійших повістей під редакцією А. Горбачевського, XV, «Золотий чоловік, повість *Мавра Йокая* з угорського, у Львові накладом редакції «Діла» з друкарні тов-ства імени Шевченка під зарядом К. Вернадського, 1884. *Йокаи М.*, «Новий Дедич», Львів, 1888 — теж додаток «Діла».

не случайно остановился на произведениях М. Йокаи, одного из самых ярких представителей венгерского романтизма. Заметим, что в то время, как во второй половине XIX ст. в европейскую литературу бурно вливалась свежая струя реализма, оттеснив романтизм, в венгерской литературе романтическое течение возрождалось с большой силой. Революционные, народно-реалистические тенденции венгерской литературы 40—60-х годов позднее стали заменяться усиленным морализмом и идеализацией прошлого; венгерская литература отдалялась от проблем современности, ограждаясь теорией эстетической идеализации действительности.[3] Реалистическое отражение действительности и самая причудливая романтика Йокаи мирно уживались в венгерской литературе конца прошлого века.[4]

Рассматривая объективно сильные и слабые стороны романтического течения вообще, Франко понимал, что романтизм как литературное напра в ление в каждой национальной литературе имеет свои характерные чертывзависимости от конкретных общественно-политических условий и культурных традиций.[5] Романтик Йокаи в многочисленных своих произведениях продолжал пропагандировать те великие народно-освободительные и буржуазные идеалы, которые были потеряны с поражением революции 1848 г.; и его романтизм, несомненно, был созвучен венгерским передовым идеалам и стремлениям эпохи.[6] Заслугой Йокаи можно считать и то, что он ввел в венгерскую литературу художественную разработку темы революционного движения 1848 года.[7]

К концу столетия романы Йокаи приобрели известность далеко за пределами Венгрии и были очень популярны не только среди широких кругов венгерских читателей, но и во многих других европейских странах.[8] В России, например, переводы из Йокаи печатались с продолжениями в ж. «Вестник Европы», а об успехе их у читателей свидетельствует тот факт, что потом они выходили отдельными изданиями и часто даже по несколько раз переиздавались.[8] Оба переведенные Франко романа, по отзывам о них

[3] A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. Szerk. [Ред.] Sőtér I. Budapest 1965, 281—284.

[4] *Т. Кланицаи, Й. Саудер, М. Сабольчи,* Краткая история венгерской литературы XI—XX века. Будапешт 1962, 132—33.

[5] Об отношении Франко к романтизму см. в статье *Л. Т. Фалендиш,* Франко про український романтизм: Радянське Літературознавство, 1972, 2 : 42—51.

[6] Известный венгерский литературовед Ж. Бёти, характеризуя творчество М. Йокаи, писал в своей статье, написанной для истории венгерской литературы в 1896 г.: «В печальные времена абсолютизма никто не внес такого оживления и воодушевления в венгерскую духовную жизнь, в литературные и читательские круги, как Йокаи с его неиссякаемыми темами для своих захватывающих романов.» См. A magyar irodalom története. Szerk. Beöthy Zs. II. k. Budapest 1896, 734.

[7] Schöpflin A., Magyar regény: Nyugat, 1916, II, 13: 59.

[8] Bibliographia Hungarica. Magyar Szépirodalom Idegen Nyelven. Budapest 1958.

[9] Роман «Золотой человек», например, за три года выдержал три издания («Золотой человек». Перевод с немецкого. Санкт-Петербург, 1882; то же — 1883; то же — 1884), «Новый землевладелец» же с 1869 по 1889 г. переиздавался четыре раза. См. Bibl. Hung. 821, 830.

венгерских критиков, считались лучшими романами Йокаи. Роман «*Новий Д'едич*» отличался более реальной характеристикой героев, правдивостью изображения общественных условий и законченностью сюжета.[10] В романе *Золотий чоловік* Йокаи не только дал тонкий психологический анализ героев, но и показал пагубное действие развивающегося капитализма на судьбы людей и на формирование их характера.[11]

Гораздо ближе к Франко по тематике и стилю было творчество Кальмана Миксата — крупнейшего представителя критического реализма в венгерской литературе. В творчестве Франко и Миксата есть много общих черт. Народный юмор и сатира были неисчерпаемыми темами в произведениях обоих писателей, и оба писателя хорошо знали свой народ, его быт, язык и здоровый юмор. Выступая против бесправного положения простого народа, обманутого конституцией, Франко (в рассказах: *Свинська конституція*, *Доктор Бессервісер*, *Опозиція)* и Миксат *(Két választás Magyarországon*, *Anekdoták)* осуждали паразитизм, бюрократизм, коррупцию чиновников государственного аппарата монархии. Обличая пороки современного им общества и Франко *(Лис Микита*, *Звірячий бюджет)* и Миксат *(A szamár sine cura)* прибегали к аллегории как методу достижения большей выразительности в изображении отрицательных типов или явлений и усыпления бдительности цензуры. Миксат, как и Франко, вводил читателя в мир простых людей, отражая его с искренней любовью и тонким чувством неподдельного юмора. И мастерски переведенный украинским писателем юмористический рассказ Миксата *(A kaszát vásárló paraszt)* под названием *Як Юрко купував косу* может послужить иллюстрацией к высказыванию Франко о том, что настоящий юмор должен дышать веселостью, смешить читателя каждой даже самой простой ситуацией и сочными оборотами народного языка.[12] О том, что юмор венгерских писателей Франко высоко ценил, свидетельствует и задолго до этого сделанный им блестящий перевод юмористического рассказа Виктора Ракоши *A szamár története (Історія осла*, 1898), который несомненно во многом перекликался с тонким юмором украинского писателя.

Естественно, что внимание Франко к венгерской литературе не могло ограничиться только переводами нескольких вышеупомянутых произведений. Свободному обзору венгерской литературы, однако, мешало то обстоя-

[10] О популярности романа «Az új földesúr» интересно пишет выдающийся венгерский писатель-реалист Кальман Миксат: «В 60-х годах издается лучший роман Йокаи «Новый помещик» персифлирующий времена баховского абсолютизма, роман, который с одинаковым запоем и большим благоговением, чем библию, читают в хижинах, дворцах и на студенческих скамьях». Mikszáth K. Emlékezés és tanulmányok. Budapest 1957, 614—15.)

[11] Роман «Золотой человек», написанный Йокаи в 1872 г., в пору расцвета и зрелости его творческого таланта, пользовался большим успехом у читателей, а драматизированный его вариант почти 20 лет не сходил со сцен венгерского театра.

[12] О взглядах Франко на сатиру и юмор ценную статью напечатал *А. Халімончук:* Погляди Івана Франка на сатиру. В кн. Іван Франко. Статті і матеріали. Зб. четвертий. Вид-во Львівського унів. 1955, 109—124.

тельство, что Франко вынужден был пользоваться переводной литературой. Все же он открыл перед украинской общественностью мир и других венгерских писателей и поэтов: с восхищением отзывался о лирических балладах выдающегося венгерского поэта Яноша Араня, с уважением писал о творчестве и публицистике писателя Йожефа Этвеша, борца за равноправие наций.[13]

Франко имел возможность ближе познакомиться с венгерской жизнью во время своих частых поездок через Венгрию, помогало ему в этом и чтение газеты *Pester Lloyd*.[14] И именно прочитанные в этой газете известия натолкнули его на мысль описать один эпизод из венгерской жизни, невольным участником которого был он сам. Речь идет о сатирическом рассказе *Чиста раса*, в котором Франко высмеивает национальную ограниченность и шовинизм некоторых представителей венгерского господствующего класса. Но именно только некоторых, потому что Франко не ставит знака равенства между реакционно и прогрессивно настроенными венграми. И отрицательно относясь к герою своего рассказа — помещику, старающемуся доказать превосходство венгерской расы над закарпатскими украинцами и другими народностями Венгрии, автор тут же высказывает свою горячую симпатию к сыну помещика — юноше с прогрессивными демократическими взглядами.[15]

Венгерская тема привлекала Франко и в более поздний период его творчества. Интересна в этом отношении дошедшая до нас в рукописи его, статья *Угорська національна зага*, в основе которой лежит сказание о том, как венгерский воевода Альм (Алмош) довел венгров до «земли обетованной» ставшей их отечеством.[16] В венгерской литературе тема завоевания венграми их нового отечества, переход через киевские земли и битва под Киевом встречаются часто.[17] Источником сказания служит средневековая летопись, начисанная приблизительно в 1200 г. на латинском языке летописцем магистром П.[18]

[13] Подробно об этом см. статью Grabár Eleonóra, Ivan Franko magyar kapsolatai: Filológiai Közlöny, 1964, 1—2: 168.

[14] О том, что венгерскую газету Pester Lloyd, издававшуюся на немецком языке, Франко иногда читал, вспоминает он сам в эпилоге к рассказу *Чиста раса*. См. Твори в XX томах, т. 3. Київ 1950.

[15] Франко никогда не был врагом венгерского народа вообще, он очень ценил прогрессивных деятелей венгерской культуры и выступал только против шовинизма венгерской правящей верхушки, натравливавшей одну нацию на другую и утверждавшей превосходство венгров. См. напр. статью Франко «І ми в Європі», напечатанную в ж. Життя і слово, т. 5, кн. І, Львів 1896.

[16] См. статью *Я. И. Штернберга:* Неопублікований рукопис Івана Франка «Угорська національна зага»: Наукові записки, 25 (Ужгород 1957) 129—42.

[17] См. Radó Gy., Magyar—ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban-Helikon. 1964, 2—3, 302—307; *его же,* Ivan Franko und das ungarische Volksepos: Studia Slavica 13 (1967) 301—309.

[18] Рассматривая статью Франко «Угорська національна зага» Я. Штернберг установил, что в распоряжении украинского писателя не было текста Анонима, но он знаком был с одним из немецких изданий книги Ференца Толди 1865 г., обратившей его внимание на цикл легенд об Алмоше. См. Váradi-Sternberg J., Utak és találkozások. Uzshorod 1971, 98—107.

Франко ясно осознавал, что каждая национальная культура приобретает наибольшую ценность тогда, когда она становится достоянием и других наций. В прошлом столетии в Европе мало знали об украинской литературе.[19] И Франко неустанно трудился над тем, чтобы познакомить европейских читателей с достижениями украинской литературы; об этом свидетельствует целый ряд статей, написанных им о развитии украинского литературного процесса и помещенных в различных иностранных изданиях.[20]

Несомненный интерес для венгерских литературоведов и широких читательских кругов представляла и представляет еще доныне, не теряя своей актуальности, статья Франко «Малороссы», написанная по просьбе профессора будапештского университета Оскара Ашбота для четырехтомной истории мировой литературы, изданной в Венгрии в первом десятилетии нашего столетия.[21] Статья написана с присущей Франко глубокой эрудицией и отражает историю развития украинской литературы от древнейших киевских летописей до творчества современных ему украинских писателей и поэтов. Характеризуя процесс становления новой украинской литературы Франко особенно подчеркнул значение в нем Тараса Шевченко, основоположника украинской национальной литературы и его последователей: Марко Вовчка, Леси Украинки и позднее Михаила Коцюбинского. Статья познакомила венгерского читателя также с прогрессивными галицкими и буковинскими писателями и поэтами (М. Шашкевичем, Я. Головацким, И. Вагилевичем, О. Кобылянской и др.) и с развитием украинской национальной драмы; о своем творчестве автор статьи скромно умолчал.

Появлению вышеупомянутой статьи Франко, видимо, придавал большое значение, так как по этому вопросу он не только вел переписку с вышеупомянутым венгерским славистом О. Ашботом, но и специально встречался с ним в Будапеште для обсуждения проблем, возникших в связи с переводом статьи с немецкого на венгерский язык.[22] Кроме профессора Ашбота Франко переписывался и с другими представителями венгерской науки и культуры. В архивах Франко хранится его переписка с известным этнографом Анталом Германом и литератором Калманом Жатковичем, известным переводчиком произведений Франко на венгерский язык.[23]

Известно, что жизнь и деятельность великого украинского писателя протекала в тяжелых условиях Австро-Венгерской монархии; политиче-

[19] Причиной непопулярности украинской литературы было не только предубеждение Запада против славянских литератур вообще, но и известная «теория» о провинциальности украинской литературы, против которой всю жизнь боролся Франко и другие прогрессивные деятели украинской культуры.

[20] *Журавська*, І. Е. Іван Франко і зарубіжні літератури. Київ 1961.

[21] Egyetemes irodalomtörténet, IV. (Szerk. [Под ред.] Heinrich G.) Budapest 1911, 459—486.

[22] О встрече с О. Ашботом в Будапеште вспоминает Франко в своей работе «Нарис Історії української-руської літератури до 1890 року». Львов 1910.

[23] О переписке Франко см. подробнее в статье Э. *Грабар:* Ivan Franko magyar kapcsolatai: Filológiai Közlöny, 1964, 163—166.

ская ситуация в «лоскутной» монархии не благоприятствовала свободному расцвету национальных культур и тем более славянских. Заслуги Франко в области литературы и науки не остались незамеченными прогрессивными кругами мировой культуры.[24] Однако в Австро-Венгрии деятельность Франко не только не получила заслуженного признания, но часто даже преследовалась; и всю свою жизнь украинский писатель подвергался гонениям со стороны реакционных кругов и монархии, и России.[25] Историческая судьба и экономические условия западных украинцев веками были связаны с Венгрией. Поэтому писатель-революционер Франко проявлял живой интерес к политическим событиям Венгрии, зорко стоя на страже интересов своего народа. Об этом свидетельствует серия статей, написанных им на актуальные политические темы.[26] Публицистическая деятельность Франко была неотделима от его художественного творчества. Однако частые выступления в польской и немецкой прессе в защиту прав угнетенных народов монархии приобрели ему в Венгрии — даже в пору расцвета его литературной деятельности — известность скорее политика, чем писателя. Просматривая венгерские литературные лексиконы, изданные на рубеже XIX и XX столетий, заметим, что в них Франко или вообще не фигурирует, или упоминается как «руководитель радикального движения малороссов», в первую очередь, и как бы вскользь говорят о его литературной деятельности.[27]

В разные периоды в зависимости от изменений исторических условий и направлений венгерской литературы творчество Ивана Франко воспринималось в Венгрии по-разному. Конечно, и на рубеже веков шовинистским направлениям венгерской литературы, как всегда, противостояли прогрессивные традиции венгерско-славянских литературных взаимоотношений, которые поддерживались лучшими представителями венгерской литературы, группировавшимися вокруг прогрессивного журнала Nyugat (Запад).[28]

Проследив за распространением произведений Франко в Венгрии, заметим, как мало было из них переведено до первой половины нашего столетия. Одним из компетентных источников для изучения истории переводов произведений Франко на венгерский язык может послужить статья К. Жатковича, опубликованная в литературно-научном сборнике, посвященном сорокале-

[24] Известно, что кроме выбора Франко в действительные члены Пражской Академии наук в 1905 г. имеются сведения о том, что кандидатура Франко выдвигалась на Нобелевскую премию. Подробно об этом см. в издании «І. Франко й франкіяна на Заході», Вінніпег, 1957, статья И. Рудницкого Frankiana in Schweden. Frankos Kandidatur zum Nobelpreis im J. 1916.

[25] *І. Франко*, Документи і матеріали. Київ 1966.

[26] Имеются в виду статьи *Франко:* І ми в Європі: Життя і слово 5 (1896); Z Rusi wengierskiej: Kurier Lwowsky, no. 115 (1896); Głos ucisnonych: Kurier Lwowsky, no. 125 (1896).

[27] Révai Nagy Lexikon, VIII. Budapest 1913.

[28] Bodnár Gy., A «Nyugat» és az orosz irodalom. Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest 1961, 2: 437.

тию литературной деятельности И. Франко.[29] Жаткович пишет, что Франко был первым украинским писателем, произведения которого читала венгерская публика.[30] Перечисляя произведения Франко, вышедшие на венгерском языке, он, между прочим, замечает, что сборник рассказов *В поті чола* был переведен им полностью, но, к сожалению, для публикации его не нашлось издателя. Та же участь постигла и переведенные Жатковичем драмы *Учитель* и *Украдене щастя*.[31] Отдельным изданием вышел только рассказ *Гриць і панич*,[32] остальные же — *Історія моєї січкарні*, *Добрий заробок*, *Хлопська розправа* — печатались в разное время в закарпатских журналах (Kelet, Kárpáti Lapok, Bereg, Görög Katholikus Szemle).[33]

Жаткович известен не только как переводчик Франко. В 1900 г. он написал краткий очерк истории украинской литературы, в котором видное место уделил и литературной деятельности Ивана Франко, назвав его «самым усердным тружеником современной украинской литературы», творчество которого так многосторонне, что критики «только с большим трудом могут определить, какому жанру его произведений присудить пальму первенства: стихотворениям, прозе или драмам.»[34] Все же, несмотря на такую положительную оценку, как мы уже говорили выше, из прозы Франко было напечатано относительно мало, а из поэтических произведений известен только перевод стихотворения *Каменярі*, сделанный известным в прошлом столетии венгерским поэтом Арпадом Земплени и опубликованный в 1916 г. в журнале Ukránia.[35]

Несомненно, что наибольший интерес в эти годы представляют переводы К. Жатковича, сделанные с оригинала и отличающиеся строгой продуманностью и точностью. О переводческой деятельности Жатковича похвально отзывался и сам Франко. В письме, написанном по случаю 30-летнего юбилея литературной деятельности К. Жатковича, И. Франко тепло поблагодарил юбиляра за усердную работу в деле ознакомления венгерских читателей с украинской литературой, а также и за переводы своих произведений на венгерский язык.

[29] *Ю. Жаткович*, Франко в угорському перекладі. В кн. Привіт Іванові Франков. в сорокаліття його письменської праці. 1874—1914. Львів 1916.

[30] Жаткович, вероятно, не знал об опубликованной в 1871 г. в ж. Fővárosi Lapok повести *Марко Вовчка* «Лихой человек», а также о рассказе *П. Кулиша* «Орися» — в 1892 г. в. ж. Magyar Szemle, no. 38.

[31] Неизданные переводы Жатковича несколько лет назад были обнаружены в Ужгороде, как об этом сообщил Ласло Шандор в статье: Sándor L., Iván Franko és a magyarok: Irodalmi Újság, 1956, № 35.

[32] Franko I., Hric és az urfi. (Elb. az 1846—1848 zivataros évekből.) Fiord [Перевел] Zsatkovics K. Budapest 1902, 137 стр.

[33] A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Szerk. [Ред.] Kozocsa S. és Radà Gy. Budapest 1956.

[34] Zsatkovics K., A kis-orosz irodalom történetének rövid vázlata: Magyar Szemle, 1900, №№ 26, 31—32.

[35] A kőtörők. [V] —. F. [Перевел] Zempléni Á., Ukránia, 1916, 249.

Кроме Жатковича переводами произведений Франко занимался и известный венгерский филолог Гиадор Стрипский, который в переводческой практике был сторонником точной передачи духа и стиля подлинника. В создании переводов близких к оригиналу ему помогало то, что он в совершенстве знал украинский язык и был хорошо знаком с жизнью западных украинцев. В 1899 г. в журнале Kelet печатался в переводе Г. Стрипского рассказ Франко *Історія моєї січкарні*,[36] в 1900 г. в том же журнале был опубликован *Добрий заробок*,[37] и позднее, уже в 1916 г., Стрипский перевел рассказ Франко *До світла*, вышедший отдельным изданием.[38]

В период 20—30-х годов с переводами произведений Франко в венгерской печати мы не встречаемся. Правда, из литературного наследия Арпада Земплени снова перепечатывается упомянутый уже ранее перевод стихотворения *Каменярі*.[39] Статьи о Франко начинают фигурировать в венгерских литературных лексиконах, изданных в этот период. Их пишет известный славист, профессор будапештского университета Шандор Бонкало.[40] И если, по нашему мнению, с оценкой, которую Бонкало дает некоторым произведениям Франко, не всегда можно согласиться, все же подход его к творчеству Франко более глубокий и всесторонний, чем его предшественников. Не преувеличивая достоинств Бонкало как литературоведа, можно все же отнести к большой его заслуге то, что с его именем связана организация кафедры украинского языка и литературы в будапештском университете, которой он руководил с 1919 г. до ее закрытия в 1924 г.

С изменением исторических и общественно-политических условий в Венгрии после 1945 г. открылась новая эпоха и во взаимоотношениях с соседними народами. Широкие возможности создались и для дальнейшего развития венгерско-украинских литературных связей. В венгерской переводной литературе, наряду с произведениями писателей советского периода, надлежащее место заняла и украинская классическая литература. Интерес к ней возрос особенно во время юбилейных дат Ивана Франко (1956) и Тараса Шевченко (1961 и 1964 гг.), которые по решению Всемирного Совета Мира отмечались во всех странах.

В конце сороковых годов начинают печатать переводы произведений Франко. Рассказ *Історія одного кожуха* публикуется в газете Új Szó в 1947 г. и в следующем же году перепечатывается в сборнике детских рас-

[36] Franko I., Az én szecskavágóm története (Ford. [Перевел] Sztripszky H.): Kelet, 1899, № 50—51.

[37] Franko I., Jó kereset. Kisoroszból ford. [С укр. перевел] Sztripszky H.: Kelet, 1900, № 2.

[38] Franko I., A veres zsidófiú története. Elb. az ukrán népéletéből. Ukrán eredetiből ford. [С укр. перевел] Sztripszky H. Budapest 1916, 54 стр. (Ukrán Könyvtár 1).

[39] Zempléni Árpád hátrahagyott verseiből halálának huszadik évfordulójára. — A kőtörők (Iván Franko). Sajtó alá rendezte [Под ред.]: Gulyás J. Sárospatak 1939.

[40] Шандор Бонкало один из немногих венгерских литературоведов, занимавшихся в 1920—30-х годах исследованиями в области украинистики. Труды его в основном относятся к развитию языка и литературы закарпатских украинцев.

сказов.[41] Интересно, что перевод рассказа был сделан покойным академиком Имре Тренченьи-Вальдапфелем — специалистом классической филологии и большим поклонником украинской литературы и в особенности творчества Ивана Франко. В 1949 г. впервые на венгерском языке издается историческая повесть *Захар Беркут*.[42] А в 1954 г. вышел сборник, состоявший из 13 рассказов Франко, переводы которых были исполнены представителем старшего поколения венгерских переводчиков Имре Герегом (известным по прекрасным переводам романов Горького и Достоевского).[43] Приходится, однако, заметить, что вышеупомянутые произведения Франко были переведены не с оригинала, а с их русских переводов, что все-таки не могло быть препятствием к созданию высокохудожественных, отлично выполненных венгерских переводов.

Заслуживают внимания рецензии на этот сборник, появившиеся в различных органах венгерской печати тех лет. Авторы упомянутых отзывов при ограниченном их объеме старались как можно шире охарактеризовать жизнь и творчество украинского писателя, «благородная любовь которого к простым людям и жгучая ненависть к их угнетателям сделали его близким современному венгерскому читателю, а красочно описанные картины труда и природы делают незабываемыми и его произведения».[44]

Столетие со дня рождения Франко было широко отмечено венгерской общественностью не только статьями о нем в литературных журналах и газетах.[45] К юбилейной дате вышел и новый сборник рассказов, не случайно получивший венгерское название Emberek *(Люди)*.[46] Одиннадцать включенных в него рассказов представляют как бы галлерею портретов, весьма колоритно написанных Франко с различных галицких типов времен монархии. К чести переводчика Реже Хонти, который был скорее филологом, чем писателем, надо сказать, что он сумел проникнуть в ткань художественно нарисованных портретов, сумел найти в венгерском языке наиболее подходящие выразительные слова, исходя из смысла целого произведения.

По каким-то необъяснимым причинам венгерская переводная литература до последних лет оставалась в долгу перед поэтическим творчеством Ивана Франко, представляющим, однако, не меньшую ценность, чем его проза. Пробел этот венгерские переводчики начинают постепенно заполнять, включив стихотворения Франко в некоторые вышедшие за последние годы сборники.

[41] Franko I., A bőrkabát története. Ford. [Перевел] Trencsényi-Waldapfel I. Új Szó, 1947, № 78; *его же*,, Furulyácska-csuprocska. Budapest 1948, 125—130.
[42] Franko I., Zahar Berkut. Oroszból ford. [С русского перевел] Koltai S. Budapest 1949, 178 стр.
[43] Franko I., Elbeszélések. (Ford. [Перевел] Görög I.) Budapest 1954, 331 стр.
[44] Művelt Nép, 1954, № 39.
[45] Sándor L., Iván Franko és a magyarok: Irodalmi Újság, 1956, № 35.
[46] I. Franko, Emberek. (Ford. [Перевел] Honti R.) Bp. 1956, 280 стр.

К большим успехам венгерского переводческого искусства можно отнести выпущенный недавно репрезентативный сборник Ukrán költők (Украинские поэты), раскрывающий перед венгерскими читателями богатый мир украинской поэзии разных времен. Поэтическое творчество Франко представлено в этом сборнике 17 стихотворениями в переводах таких известных венгерских поэтов-переводчиков как Геза Кепеш, Дьердь Радо и др.[47]

Особого упоминания заслуживает и вышедший в 1970 г. сборник Királysas *(Беркут)*, составленный из переводов поэзии, прозы и драмы Ивана Франко. Из 47 вошедших в сборник стихотворений все — кроме перевода *Каменярj*, сделанного Арпадом Земплени, — печатаются на венгерском языке впервые. В работу над переводами были вовлечены лучшие переводчики и знатоки украинской поэзии: Шандор Вереш, Геза Кепеш, Дьердь Радо, Ева Григашши и многие другие. Драматические произведения Франко в сборнике представлены драмой *Украдене щастя* в удачном переводе Д. Радо — неустанного пропагандиста украинской литературы в Венгрии, который готовит сейчас новый цикл своих неизданных еще переводов поэтических произведений Франко.

Ограниченность объема настоящей статьи не позволяет нам более подробно остановиться на заслугах или недостатках упомянутых сборников, критических статьях и рецензиях. В целом можно сказать, что за последние десятилетия творчеству Франко в Венгрии стали уделять больше внимания. И сегодня Франко, наряду с Шевченко, является самым известным украинским писателем, благодаря стараниям прежде всего выдающихся венгерских переводчиков, оценивших по достоинству классическую украинскую литературу.

[47] Ukrán költők. (Vál., szerk., az utószót és a jegyzeteket írta Karig Sára.) Budapest — Uzsgorod 1971.

Współczesne formy słowiańsko-węgierskich kontaktów językowych

I. SIPOS

Więcej niż tysiąc lat zamieszkują Węgrzy tereny dzisiejszej ojczyzny sąsiadując z narodami słowiańskimi. Od czasów osiedlenie się prowadzili Węgrzy politykę współistnienia z plemionami słowiańskimi i zapoznawszy się z ustrojem gospodarczym, społecznym i państwowym Słowian, przejęli od nich sporo nazw, dotyczących tej sfery. Wiadomo, że leksyka węgierska zawiera pewną ilość zapożyczeń z języków słowiańskich, już same w sobie stanowią niezaprzeczalne historyczne dokumenty kontaktów Węgrów z narodami słowiańskimi. Ale lingwiści węgierscy przywiązują szczególnie dużą wagę zapożyczeniom językowym, pochodzącym z tego bardzo wczesnego okresu kontaktów społecznych i językowych. Nie posiadamy takich zabytków piśmiennictwa tego historycznego okresu języka węgierskiego, z których dało by się zrekonstruować system fonetyczny pradawnego języka węgierskiego. Według opinii Kniezsi[1] brak tach danych można w pewnym stopniu uzupełnić na podstawie badań zapożyczeń językowych, szczególnie dotyczy to rekonstrukcji systemu samogłosek. Właśnie dlatego językoznawstwo węgierskie może w większym stopniu, niż nauka jakiegokolwiek języka indoeuropejskiego lub słowiańskiego skupia uwagę swoich badaczy na studiach zapożyczeń językowych.

Trudno było by nazwać chociażby jednego wybitnego lingwistę węgierskiego, który nie zajął by się przez jakiś okres badaniami zapożyczeń językowych. Tym nie mniej pierwszą próbę monograficznego ujęcia zapożyczeń słowiańskich zawdzięczamy uczonemu słoweńskiemu Miklosichowi.[2] Ale i na Węgrzech problem ten fascynował badaczy takiej rangi jak Asbóth i Melich, ten ostatni zabrał się nawet do opracowania syntetycznego.[3]

Na pracę ogólną z tego zakresu nie przyszło jednak tak szybko. W połowie lat pięćdziesiątych pod piórem Kniezsi powstała próba krytycznego opraco-

[1] Kniezsa I., A magyar nyelv szláv jövevényszavai, I/1—2. Budapest 1955, 3.
[2] Fr. Miklosich, Die slavischen Elemente in Magyarischen. Wien 1871, ²1884.
[3] Melich J., Szláv jövevényszavaink, I/1—2. Budapest 1903—1905.

wania zapożyczeń słowiańskich w języku węgierskim,[4] jako część pierwsza większej całości.

Czy sam Kniezsa uważał, iż w swoim opracowaniu wyczerpał dostępne mu materiały? Wręcz przeciwnie. O materiałach wczesniejszej epoki pisze, że oprócz najważniejszych słowników (podstawowe źródła), opracował wydania o charakterze słownikowym (lecz nie wszystkie). Materiały do gwary ludowej czerpał również ze słowników gwar i dialektów, oraz ze studiów nad gwarą, zamieszczanych w czasopismach, lecz okres swoich badań zamknął Kniezsa rokiem 1914. Z własnych doświadczeń odczuwał brak w przeprowadzonych przezeń badańiach zapożyczeń słowiańskich w mowie żołnierzy węgierskich okresu pierwszej wojny światowej. Dotkliwe luki w badaniach nie pozwoliły mu również uwzględnić nowe wyrazy przenikające do mowy potocznej Węgrów-obywateli na nowo powstających po 1918 r. państw.

Kniezsa powoływał się na brak opracowań w tych dziedzinach dążąc jednak do możliwie pełnego uwzględnienia materiałów w swoim opracowaniu, zaznaczając, iż w epoce ukształtowanej literackiej i potocznej odmiany języka węgierskiego obserwujemy takie formy kontaktów językowych, które nasuwają poważne problemy w badaniu procesów wzajemnych wpływów. W kontaktach językowych ważne jest właśnie wzajemne oddziaływanie języków: w procesie kontaktów każdy język coś daje jak i otrzymuje wzamian. Zmieniają siż tylko formy i bodźce tych kontaktów, a odpowiednio jeden albo drugi język odgrywa bardziej aktywną lub pasywną rolę na różnych płaszczyznach życia społecznego oraz kontaktu językowego. W samym początku słowiańsko-węgierskich kontaktów aktywność w życiu państwowym, gospodarczym i społecznym jest po stronie Słowian, jednak z czasem powstania państwa węgierskiego ta aktywna rola Słowian powoli maleje, a w wieku XIX i na początku XX wieku wpływ jęyzka węgierskiego w sferze terminologii prawnej, administracyjnej przybiera niewątpliwe formę aktywną.[5]

Równolegle, chociaż w pewnej zależności od wspomnianego wyżej czynnika, ale i w innym układzie wpływów oraz innych formach rozwija w rezultacie współżycia narodów oddziaływanie mowy potocznej i gwarowej w kontaktach na codzień, wo których rolę aktywną pełnią na zmianę język węgierski lub języki słowiańskie. Wpływy wynikające z takich kontaktów mowy potocznej i dialektalnej z trudem poddają się badaniom, ponieważ niezmiernie rzadko utrwalają się w piśmie. Najczęściej wydobywają je na powierzchnię badania

[4] Kniezsa I., op. cit.

[5] Oto dlaczego w mowie wojskowych elementy słowiańskie stanowią znikomy procent i badania tych elementów w aspekcie języka węgierskiego nie daje tego effektu, co badania w aspekcie języków słowiańskich. Chyba nieprzypadkowo terminologię wojskową wraz z wchodzącymi do niej elementami języka niemieckiego całkowicie przyjęli Słowianie zamieszkujące tereny Węgier i odbywające służbę w wojsku węgierskim. W takich wypadkach skuteczne były by badania obustronne.

gwary miescowej. Badania w zakresie atlasu językowego już w samym swoim założeniu odmienne, zaledwie wskazują na te wpływy.

Celowość i przydatność w wielu aspektach badań obustronnych nie ulega wątpliwości: 1. strona węgierska, jak już zaznaczyliśmy, zawsze przywiązywała dużą wagę badaniom slawistycznym, w ramach których nigdy nie ustawały studia nad zapożyczeniami z języków słowiańskich; 2. po pierwszej wojnie światowej wskutek nowego podziału granic państwowych w Europie Sródkowej rozwój kontaktów językowych przybrał charakter bardziej złożony i wielostronny. W związku z tym badania tylko na terenie Węgier lub tylko na terenach państw słowiańskich nie dają jednoznacznych wyników.

I. W kontaktach węgiersko-słowackich wciąż jeszcze działa przedwojenna tendencja ich rozwoju, otrzymując swoją ciągłość na terenie Węgier współczesnych.[6]

Na podstawie wyróżnienia czynników decydujących o kontakcie językowym celowym wydaje się osobne omówienie 1. kontaktu urzędowego, 2. zakresu kontaktów narodowościowo-rodzinnych.

Przykłady przytoczone niżej służą jedynie materiałem ilustracyjnym i w żaden sposób nie wyczerpują istniejącego materiału źródłowego. Dane to pochodzą ze słowackich osiedli regionu Buku (Bükk), lecz na ogół potwierdzają wyniki badań na innych terenach.

1. Sfera życia zbiorowego i układu gospodarczego

a) Administracja

rixtar — birov (węg. *bíró)* 'Richter, Schulze, Schultheiß'
štrofať — büntetovať (węg. *büntet)* 'strafen'
feišpan (węg. *főispán*) 'Obergespan'
sogabirov (węg. *szolgabíró)* 'Stuhlrichter'
žandar (węg. *zsandár) — čendör* (węg. *csendőr*) 'Gendarm'
kancelarija — iroda (węg. *iroda)* 'Kanzlei'
špital — korhas (węg. *kórház)* 'Spital'
počuvni — küldöt (węg. *küldött)* 'Delegierte'

*

agitalovať (węg. *agitál)* 'agitieren'
arulov (węg. *áruló)* 'Verräter'
arvereš (węg. *árverés)* 'Versteigerung'
birošak (węg. *bíróság)* 'Gerichtshof'
vegrehajtov (węg. *végrehajtó)* 'Pfänder'
igazolvaň (węg. *igazolvány)* 'Zeugnis'
iraš (węg. *írás)* 'Schrift'
rendör (węg. *rendőr)* 'Polizist'
ňugdij (węg. *nyugdíj)* 'Pension'
tarďalovať (węg. *tárgyal)* 'verhandeln'

b) Wojsko

manebre — ďakorlat (węg. *gyakorlat)* 'Manöver'
kapitan — sazadoš (węg. *százados)*
kaplar (węg. *káplár) — tizedeš* (węg. *tizedes)* 'Korporal'
oficer — tist (węg. *tiszt)*
hadnaď (węg. *hadnagy)* 'Leutnant'
šerek (węg. *sereg)* 'Heer'
fokšak (węg. *fogság)* 'Gefangenschaft'
hosabitaš (węg. *hosszabbítás)* 'Verlängerung'

c) Komunikacja

hajov (węg. *hajó) — šif* 'Schiff'
kompa (węg. *komp) — hidaš* (węg. *hidas)* 'Koben'
eroplan — repülöv (węg. *repülő)* 'Flugzeug'
alomaš (węg. *állomás) — štacion* 'Station'
mozdoň (węg. *mozdony)* 'Lokomotive'

d) Szkoła

učeň — dzijak/diak (węg. *diák)* 'Schüler'

[6] Potwierdzają to wyniki badań dialektologicznych węgierskich slawistów (F. Gregor, P. Király, I. Sipos).

učitel — tanitov (węg. *tanító)* 'Lehrer'
sereplеš (węg. *szereplés)* 'Rolle'
sereplovať (węg. *szerepel)* 'auftreten'
elöadaš (węg. *előadás*) 'Vortrag'

Do tego rozdziału należą również nazwy zwierząt, nauczane w szkole po węgiersku.

dongov (węg. *dongó)* 'Brummfliege'
bogar — bongar (węg. *bogár)* 'Käfer'
oroslan (węg. *oroszlán)* 'Löwe'
sarka (węg. *szarka)* 'Elster'
suňok (węg. *szúnyog)* 'Mücke'
thor — göreň (węg. *görény)* 'Iltis'
vilk — farkaš (węg. *farkas)* 'Wolf'

Trzeba tu dołączyć nazwy narodowości, używane obok nazw we własnym języku.

olas (węg. *olasz) — Talijan* (węg. *Talián* 'Italiener'
oros (węg. *orosz) — Rus* 'Russe'

e) Handel

fajta (węg. *fajta)* 'Sorte'
kereškedöv (węg. *kereskedő)* 'Kaufmann'
portekaš (węg. *portékás)* 'Warenhändler'
raktar (węg. *raktár)* 'Lager, Magazin'
rendelovať (węg. *rendel)* 'bestellen'
serezovať (węg. *szerez)* 'erwerben'
vendeglöv (węg. *vendéglő)* 'Gasthaus'
valalat (węg. *vállalat)* 'Unternehmen'
sivar (węg. *szivar)* 'Zigarre'
lek — orvošak (węg. *orvosság)* 'Arznei'

f) Gospodarka

rimke — riňička — čatorna (węg. *csatorna)* 'Rinne'
zvoňec — čengov (węg. *csengő)* 'Klingel, Glöckhen'
hačur — čikov (węg. *csikó)* 'Fohlen'
mulica — ösver (węg. *öszvér)* 'Maultier'
majetek — vaďon (węg. *vagyon)* 'Vermögen'
švider — furdanč (węg. *furdancs)* 'Bohrwinde'
ďar (węg. *gyár)* 'Fabrik'
juhas (węg. *juhász)* 'Schäfer'
kočmaroš (węg. *kocsmáros)* 'Wirt'
napsam (węg. *napszám)* 'Taglohn'
napsamoš (węg. *napszámos)* 'Taglöhner'
maktar (węg. *magtár)* 'Getreidespeicher'
lanc (węg. *lánc)* 'Kette'
kantar (węg. *kantár)* 'Zaum'
gat (węg. *gát)* 'Damm'
fek (węg. *fék)* 'Bremse'
kuňhov (węg. *kunyhó)* 'Hütte'

a) Rodzina

onoka (węg. *unoka)* 'Enkel'
apo (węg. *apa)* 'Vater'
strico — baći (węg. *bácsi)* 'Onkel'
neno (węg. *néni) — teta* 'Tante'
vőlegiň (węg. *vőlegény)* 'Bräutigam'
ďas (węg. *gyász)* 'Trauer'

b) Części ciała

bonca — comba (węg. *comb)* 'Schenkel'
kostki — členki — boka (węg. *boka)* 'Knöchel'
fusi — bajuzi (węg. *bajusz)* 'Schnurbart'

c) Ubranie

granatki — ďönď (węg. *gyöngy)* 'Perle'
talpa (węg. *talp)* 'Sohle'
nadragi (węg. *nadrág)* 'Hose'
kalap (węg. *kalap)* 'Hut'
erňov (węg. *ernyő)* 'Schirm'
ďemant (węg. *gyémánt)* 'Diamant'
cakoš (węg. *cakkos)* 'zackig'
buďogovi (węg. *bugyogó)* 'Pluderhose'

d) Gospodarstwo domowe

bočka — toňička — sudek — hordov (węg. *hordó)* 'Faß'
daralov (węg. *daráló)* 'Schrottenmühle'
fiok (węg. *fiók)* 'Lade'
harapaš (węg. *harapás)* 'Biß'
falat (węg. *falat)* 'Bißchen'
koršov (węg. *korsó)* 'Krug'
langoš (węg. *lángos)* 'Flammenkuchen'
soba (węg. *szoba)* 'Zimmer'
šajt (węg. *sajt)* 'Käse'
tepša (węg. *tepsi)* 'Pfanne'
žačkov (węg. *z/zsacskó)* 'Säckchen'
ütöv (węg. *sütő)* 'Backröhre'

Oficjalne formy imion — *Janoš, Mikloš, Antal* — należą do sfery kontaktu urzędowego. Formy zdrobniałe utworzone za pomocą sufiksów węgierskich rozpowszechniają się w życiu rodzinnym i stosunkach towarzyskich w miejscu pracy: *Juci, Juli, Mici* itp.

Te właśnie wyrazy świadczą o ukształtowaniu długiej tradycji w rozwoju kontaktu językowego. Kontakt powstawał stopniowo i wszedł do obiegu w

życiu codziennym narodu. Oto dlaczego w tych kontaktach nie nastąpiło zmian i po 1918 r. i nie dało by się wskazać takie czynniki, które by przyspieszały lub zwolniały ten proces, a zatem w jakiś sposób mogły by spowodować zaprzestanie tych wzajemnych wpływów. Dwie sfery (zbiorowego i prywatnego życia) utrzmują pewną równowagę, chociaż niewątpliwie zauważalne są różnice w rezultatach rozwoju tych sfer.

W sferze życia prywatnego, ściślej biorąc rodzinnego prawie że nie spotykamy nowych zapożyczeń z języka węgierskiego, i te które są pochodzą raczej z praktyki urzędowej: *vőlegiň* 'Bräutigam (młody)', *das* 'Trauer'.

Więcej zapożyczonych wyrazów znajdujemy wśród nazw ubrania, ale i tu wyrazy te przeszły nie w drodze kontaktu ludności, lecz pod wyraźnym wpływem handlu: *ďönď (gyöngy)* 'granatki; Perle', *kalap* 'Hut (kapelusz)', *erňov (ernyő)* 'Schirm', *cakoš (cakkos)* 'zackig', *buďogovi (bugyogó)* 'Pluderhose'.

Właściwie podobną drogą przenikały zapożyczenia z języka węgierskiego w dziedzinie gospodarstwa domowego: *koršow (korsó)* 'Krug', *daralov (daráló)* 'Schrottenmühle', *bočka, sudek — hordov (hordó)* 'Faß', *žačkov (zacskó)* 'Säckchen', *šütöv (sütő)* 'Backröhren', *tepša (tepsi)* 'Pfanne' itp.

W kontaktach węgiersko-słowackich rolę aktywną w sferze życia społecznego odgrywa język węgierski. Ale i tu przedewszystkim w zakresie gospodarki i handlu, jakoże możliwości kontaktu tu niewątpliwie są większe. W dziedzinie terminologii handlowej dominują wyrazy węgierskie: *kereškedöv (kereskedő)* 'Kaufmann', *fajta* 'Sorte (gatunek)', *portekaš (portékás)* 'Warenhändler', *raktar (raktár)* 'Lager, Magazin', *valalat (vállalat)* 'Unternehmen'. Przy cyzm nawet czasowniki, oznaczające czynności handlowe, pochodzą z języka węgierskiego: *rendelovať (rendelni)* 'bestellen', *szerezovať (szerezni)* 'erwerben', itp.

W tych sferach życia gospodarczego, które mają już od dawna ukształtowane tradycje, dość często obok krótkich nazw węgierskich używane są synonimiczne terminy słowackie: *ďar (gyár)* 'Fabrik', *napsam (napszám)* 'Taglohn', *gat (gát)* 'Damm', *lanc (lánc)* 'Kette', *rimke — rinnička — čatorna (csatorna)* 'Rinne', *zvoňec — čengov (csengő)* 'Klingel', *majetek — vaďon (vagyon)* 'Vermögen' itp.

Podobna sytuacja istnieje w zakresie tradycyjnej terminologii administracyjno-urzędowej. Nazwy dawnych instytucji posiadają z reguły kilka wyrazów równolegle w obydwu językach. W tych wypadkach zachowane zostały stare nazwy (oryginalne słowackie lub niemieckie), które współistnieją z nazwami węgierskimi, aczkolwiek nowe pojęcia, dla których nie było odpowiedniego wyrazu w języku słowackim, są oznaczane za pomocą zapożyczeń węgierskich: *rixtar — birow (bíró)* 'Richter, Schultheiß', *korhas (kórház)*, *špital* 'Spital', *štrofať — büntetovať (büntetni)* 'strafen', — ale: *agitaľovať (agitálni)* 'agitieren', *arveres (árverés)* 'Versteigerung', *birošak (bíróság)* 'Gerichtshof', *igazolvaň (igazolvány)* 'Zeignis' itp.

Na uwagę zasługuje również omówienie wpływu szkoły. Nazwy dużych, egzotycznych zwierząt na ogół nauczane są po węgiersku: *oroslan (oroszlán)* 'Löwe', *elefant* 'Elefant', ale i nazwy zwierząt często spotykanych przyjęły się w języku węgierskim: *bogar (bogár)* 'Käfer', *dongov (dongó)* 'Brummfliege', *suňok (szúnyog)* 'Mücke'. Istnieje naprzykład wyraz *vilk* 'Wolf', ale rozpowszechiona w mowie potocznej węgierska nazwa *farkas (farkas)*.

Mało czym się różni sytuacja w rakresie nazw geograficznych i etnicznych, krajów i narodów.

W słowacko-węgierskich kontaktach językowych węgierski język wykazuje tendencję aktywnego wpływu na język słowacki.

II. Na terenie Czechosłowacji, państwa które powstało po pierwszej wojnie światowej w procesie rozpadu wielonarodowościowej austro-węgierskiej monarchii, ludność węgierska zamieszkała obok ludności słowackiej. Kontakt językowy i etniczny Węgrów i Słowaków sięgający czasów dawnej przeszłości i trwający do dziś, rozwija się więc i na tym terenie, lecz w innej sytuacji i nowych warunkach, co spowodowało i rozwartswienie i złożoność tego kontaktu.

Nawet w zakresie kontaktów sfery prywatnej, gdzie ten kontakt mógł by rozwijać się utartym torem, ponieważ w sferze tej nie zaszły zmiany kardynalne, zauważalne jest zmniejszenie roli języka węgierskiego, natomiast język słowacki, który w chwili obecnej po raz pierwszy otrzymał zaplecze w postaci słowackiego języka urzędowego i literackiego, wykładanego w szkołach, nabiera na rozpędu i aktywizuje się. To przedewszystkim można zauważyć w mowie młodego pokolenia, w związku z czym występują odchylenia w formach kontaktu w zależności od pokolenia. Starsza generacja jeszcze używa dawne zapożyczone nazwy, które są znane i młodzieży, ale młodzież wymienia je na nowe wyrazy słowackie, których nauczyła się już w szkole.

Dla przykładu przytoczę kilka takich wyrazów, które na ogół istnieją w mowie słowackiej ludności na terenie Czechoslowacji. Dane te pochodzą z pogranicznej słowacko-węgierskiej językowej zony na południe od Koszyc.

	u starszych	u młodych
a) Rodzina:		
	ďas (gyász) 'Trauer'	*smutek*
	šogor (sógor) 'Schwager'	*švager*
	unoka (unoka) 'Enkel'	*vnuk*
b) Części ciała:		
	comba (comb) 'Schenkel'	*scehno (stehno)*
	bajuzi (bajusz) 'Schnurbart'	*fuzi*
	boka (boka)	'Knöchel' —
	boka (boka) 'Knöchel'	*členki*
c) Ubranie		
	nadragi (nadrág) 'Hose'	*nohavki/nohavice*
	granatki/ďönď 'Perle'	*perla*
	ďemant (gyémánt) 'Diamant'	*diamant*

d) Gospodarstwo domowe	
daralov (daráló) 'Schrottenmühle'	*mlinok*
reselov (reszelő) 'Feile'	*tarlo*
telčer (tölcsér) 'Trichter'	*livik*
fogaš (fogas) 'Kleiderhacken'	*vešak*
vilaň (villany) 'Elektrizität'	*elektrina*
e) Żywność	
vakarov (vakaró) 'Rest des Brot'	*oprasok*
rantaš (rántás) 'Einbrenne'	*zapraška*
makoš (mákos) 'Mohnkuchen'	*makovňik*
kavej (kávé) 'Kafee'	*kava*
teja (tea) 'Tee'	*čaj*

Wyrazy węgierskie, które weszły do języka słowackiego jeszcze na terenie dawnych Węgier, w nowych warunkach na terenie, dzisiejszej Czechosłowacji powoli ustępują miejsce rodzimym wyrazom słowackim, nauczanym w szkole. Zasób leksykalny mowy potocznej szybko wzbogaca się sięgając po nowe elementy do języka literackiego. Język węgierski natomiast nie odczuwa potrzeby w tych nowych wyrazach i omija je w procesie kontaktu z językiem słowackim.

Słowacy na terenie dawnych Węgier używali terminologię węgierską równolegle z rdzennymi nazwami słowackimi określającymi te same pojęcia. W nowo powstałym państwie czechosłowackim układ administracyjny i formy życia zbiorowego właściwie nie zmieniły się. Instytucje i formy tego układu w nowym państwie otrzymują nowe nazwy w języku słowackim (lub czeskim). Ale przez pewien okres będą utrzymywały się obok nich stare tradycyjne nazwy węgierskie. Na nowo utworzone nazwy używane są w kontakcie urzędowym, natomiast w obiegu codziennym trwają jeszcze zakorzenione w mowie potocznej nazwy węgierskie. Tym nie mniej tych nowych nazw musi nauczyć się nie tylko ludność słowacka, lecz i ludność węgierska na terenie Czechosłowacji. I w tej dziedzinie języka słowackiego zachodzą procesy, charakteryzujące całokształt kontaktów językowych. Nazwy węgierskie zacierają się ustępując miejsce nowym wyrazom słowackim.

Leksyka mowy potocznej czerpie z zasobów nowego języka państwowego i urzędowego, przy czym proces ten odbywa się nie stopniowo, lesz gwałtownie, w szybkim tempie i wielukierunkowo.

Nauczyć się nowej terminologii w języku słowackim musi i ludność węgierska; wyrazy te przychodzą do mowy potocznej Węgrów nie w drodze długotrwałego kontaktu językowego, lecz Węgrzy otrzymują je w postaci ukształtowanej w drodze administracyjnej. Podobno ludności słowackiej ludność węgierska używa te wyrazy wyłącznie w sferze kontaktu urzędowego, lecz stopniowo wyrazy te zakorzeniają się w leksyce mowy potocznej.

Nowe pojęcia, rzecz jasna, przyjmują się w języku słowackim, ale na określenie starych do tej pory są używane wyrazy w kilku językach: niemieckim, węgierskim, słowackim.

a) Administracja

bíró — birov — rixtar 'Richter' — *starosta* — *sztaroszta*
főispán 'Obergespann' — *feišpan — župan* — *zsupán*
főszolgabíró 'Stuhlrichter' — *fesogabirov — načelňik* — *nacselnyik*
árverés 'Versteigerung' — *arvereš — licitacija* — *licitáció*
végrehajtó 'Exekutor' — *vegrehajtov — egzekutor* — *egzekutor*
hivatal 'Amt' — *hivatal — urad* — *urad*
foglaló 'Sequester' — *foglalov — sekvestor* — *szekvesztor*
porció 'Steuer' — *porcija — daň*
büntet 'strafen' — *büntetovac/štrofac — pokutovac/trestac*
igazolvány 'Zeugnis' — *igazolvaň — legitimacija* — *legitimáció*

Nowe wyrazy: *republika, prezident/prezedent, vibor, dohotkar (dochodkár).*

b) Wojsko

kaplar 'Korporal' — *tizedeš — dzešatňik*
manebre 'Manöver' — *ďakorlat — čvičeňe*
oficer — tiszt (tiszt) — dustojňik
uniforma — *uniformis*
legionar — *legionár/ius*
brigadirka — *brigadirka* i t.d.

c) Komunikacja

hajov (hajó) — šif 'Schiff' — *loď*
repülöv (repülő) — eroplan — litadlo
alomaš (állomás) — štacion 'Station' — *staňica*
mozdoň (mozdony) 'Lokomotive' — *rušeň*
poštaš (postás) — poštar 'Briefträger'
šürgöň (sürgöny) — telegram
vagaň (vágány) — štreki 'Geleise' — *kolej*
tolatovac (tolat) — posunovac 'verschieben'
varoterem (váróterem) — čekareň 'Wartesal'
hordar (hordár) — nošič 'Träger'
főnök — presnosta (prednosta) 'Bahnhofschef'

d) Szkoła

tanító — tanitov 'Lehrer' — *učitel, -ka*
igazgató — igazgatov 'Direktor' — *spravec* — *szpravec*
diák — dzijak — učeň — škólar 'Schüler' — *študent*
irka — pisanka 'Heft'
bizonyítvány — bizoňitvaň — višvetčeňe 'Zertifikat'
cirkli — cirkel 'Zirkel' — *kružitko*
polgári — polgarka — meščanka 'Bürgerschule'
profesor, -ka — *profeszor*
inšpektor — *inspektor*

e) Handel

inas — inaš — učeň 'Lehrling'
segéd — šeged — tovariš 'Handlungsgehilfe'
portéka — porteka — tovar 'Ware'
rendel — rendelovac — beštelovac 'bestellen' — *objednac*
mészáros — mesaroš — mesar 'Fleischer'
cserél — čerac — vimeňic 'tauschen'
kóstál — koštovac 'kosten' — *stac daco*
szövetkezet — sevetkezet — spoločnosc 'Konsumverein'

f) Gospodarka

gyár — ďar — fabrika
ipar — ipar — remeslo 'Gewerbe'
szabó — sabov/l — krajčir 'Schneider'
szerelő — serelov — monter — *monter/montőr*
šofer — *sofer/sofőr*
divat — divat — moda
intéző — intezöv 'Verwalter' — *spravec* — *szpravec*
monopol — *monopol*
Bata — *Batya*
korhely — korhel 'Lump' — *pijak*

W słowacko-węgierskim kontakcie językowym na terenie Węgier aktywniej zapożyczają się do mowy Słowaków wyrazy węgierskie ze sfery gospodarczej, natomiast w mowie Węgrów na terenie Czechosłowacji znaczny jest procent wyrazów słowackich z zakresu terminologii administracyjno-urzędowej. Ten kierunek rozwoju kontaktu językowego przetrwał do czasu drugiej wojny światowej. Pierwsze widoczne zmiany zaszły już w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch wojny pod wpływem nowego podziału granic państwowych. Zmiany nastąpiły i w sferze administracyjnej, lecz głównie zmieniły się proporcje po obu stronach kontaktujących. W r. 1945 przywrócone zostały dawne granice państwowe, ale następują dalsze znaczne zmiany w liczbie bezpośrednio sąsiadujących narodowści jak na terenie Węgier, tak również na terenie Czechosłowacji, spowodowane dobrowolną repatriacją ludności w obu krajach. Mimo to, że przesiedlenie ludności strefy pogranicznej nie miało formy przymusowej i na ogół pozbawione było nacisku administracyjnego i liczba przesiedleńców okazała się znacznie mniejsza, niż spodziewano się w jej początkach, proces ten przyniósł widoczne zmiany w dalszy rozwój kontaktu językowego. Do tego doszły radykalne przeobrażenia w życiu społecznym, powstałe w drodze budowy ustroju socjalistycznego, które odbiły się na układzie administracyjnym, gospodarczym i formach życia zbiorowego. Terminologię, powstającą razem z nowymi instytucjami, pojęciami język węgierski i słowacki otrzymuje w obydwu państwach nie w drodze kontaktu językowego, lecz w postaci ukształtowanej w języku urzędowym. Teraz już nie ma współistnienia starej i nowej terminologii, wymiany synonimicznej wyrazów. Nowe pojęcia przyjmują się w języku słowackim i przez Węgrów na terenie Czechosłowacji, w języku węgierskim przez Słowaków na terenie Węgier. Słowacy na Węgrzech uczą się języka węgierskiego, Węgrzy w Czechosłowacji — języka słowackiego. Na przykład:

Na Węgrzech		W ČSSR	
tanács	— *tanač* 'Rat'	*vybor*	— *vibor — vibor*
elnök	— *elnök/elnek* 'Vorsitzende'	*predseda*	— *pretszeda*
titkár	— *titkar* 'Sekretär'	*tajemnik*	— *tajemnyik*
szövetkezet	— *sevetkezet* 'Verband'	*družstvo*	— *drusztvo*
állami	— *alami* 'staatliche'	*štátny*	— *statni*

tszcs	— *teesče*	*JRD*	— *Jéerdé*
SZOT	— *SOT*	*ROH*	— *ROH*
üdülés	— *üdüleš*	*rekreácia*	— *rekreáció*
járás	— *jaraš* 'Bezirk'	*okres*	— *okresz*
agronómus	— *agronomuš*	*agronóm*	— *agronom*
likvidál	— *likvidovac*	*likvidovať*	— *likvidál*
likvidálás	— *likvidacija*	*likvidacija*	— *likvidáció*
terv	— *terv* 'Plan'	*plán*	— *plan*
tervez	— *tervezovac* 'planen'	*plánovať*	— *plánol*
szovjet	— *sovjet*	*soviet — sovjet*	— *szovjet*
kolhoz		*kolhoz*	
partizán		*partizan*	i t.d.

Urzędowa-administracyjna terminologia która powstawała jako odpowiednik reform w aparacie administracyjnym w Czechosłowacji po 1918 r. w znacznej mierze zwbogaciła zasób leksykalny języka ojczystego oraz języka, znajdującego się z nim w stałym kontakcie. Dość często nowa terminologia odnawiała semantycznie terminy używane w poprzednim okresie. Na przykład: *župa* 'komitat', *župan* 'Gerichtshof', *egzekutor* 'executor', *sekvestor* 'sequestor', *prokurator* 'procurator' itp. Niektóre wyrazy miały żywot bardzo krótkotrwały, i byłyi używane w okresie przejściowym, na przykład zniesienie podziału regionalnego na komitaty wyraz *župa, župan* zacierają się, przechodzą do warstwy leksyki archaicznej. Podobny los czekał na wyraz *rixtar* (przejęty z niemieckiego), który współistniał z węgierską nazwą *(bíró)*, lecz wkrótce ustąpił miejsce rdzenie słowiańskiej nazwie *starosta*.

Jak zwykle w okresach przejściowych mowa potoczna korzysta obficie z różnych źródeł, ale w procesie stabilizacji język selektuje wyrazy. Niekiedy te odrzucone w drodze selekcji spontanicznej wyrazy wracają do mowy potocznej, przystając jako nazwa innego, nowego zjawiska. Tak po r. 1918 zamiast terminu pochodzenia węgierskiego *szolgabíró* 'Stuhlrichter' — *solgabirov* był używany zapożyczony z języka czeskiego wyraz *načelnik*, lecz po r. 1945 ta funkcja administracyjna została zniesiona, a wyraz *načelnik* pod wpływem języka rosyjskiego *(начальник)* używa się w znaczeniu głowy państwa.

Badania procesu rozwoju kontaktu językowego o długich tradycjach nie wykryły jeszcze całe bogactwo materiałów i ciekawych zjawisk.

La conception romantique de l'histoire dans les littératures slaves et non-slaves de l'Europe Centrale et Orientale

L. SZIKLAY

L'auteur de l'étude présente avait déjà souligné à plusieurs reprises que c'est au tournant du XVIIIe et du XIXe siècles et au cours de XIXe que les «petits» peuples de l'Europe Centrale et Orientale arrivèrent à former des nations au sens bourgeois du terme. Etant donné qu'à cette époque-là aucun de ces peuples ne constituait un État indépendant, leur lutte pour le développement social était étroitement liée à celle pour l'indépendance nationale. Cependant, nous n'entrons pas dans les détails de cette question historico-sociale et politique. Le fait n'est mentionné que pour rendre plus clair notre exposé qui constitue le plan d'un ouvrage en préparation.

Nous étudierons *la conception de l'histoire* telle qu'elle est reflétée par la littérature (et en général par les arts) romantiques, car nous sommes d'avis que cette conception a influencé dans une large mesure *le processus de la formation de nations modernes*. Pour répondre à cette question, nous devons nous poser immédiatement une autre, également primordiale; à partir de quelle époque peut-on parler de *romantisme* dans les littératures en question (littératures polonaise, tchèque, slovaque, hongroise, roumaine, serbe, croate, slovène etc.). Y a-t-il une démarcation aussi nette que par exemple chez les Français ou les Allemands entre la vision et la représentation classiciste — sentimentaliste et conception romantique? Et même si cette limite est fortement marquée, la question se pose si c'est à peu près à partir de la même époque que commence la *période romantique* des littératures en question.

La réponse est d'autant plus douteuse que dans l'histoire littéraire de plusieurs de ces nations (par exemple chez les Tchèques, les Slovaques et les Slovènes), l'époque des lumières et celle du romantisme ne sont pas nettement délimitées on parle d'une période de «l'éveil» ou du «renouveau national» au sein de laquelle les catégories mentionnées ne constituent que des étapes. La démarcation entre néoclassicisme et romantisme n'est pas très nette dans la littérature hongroise non plus, comme le prouvent les recherches les plus récentes; dans ses dernières études, József Szauder parle d'un «tissu presque romantique d'éléments néo-classicistes». Parmi les causes de l'effacement des limites entre lumières et romantisme nous devons déceler les conditions

spécifiques, économiques et sociales des littératures en question ainsi que la conséquence de ces conditions; de plus, il existe un décalage chronologique non seulement par rapport aux pays de l'Europe Occidentale mais aussi entre les littératures énumérées elles mêmes.

Ainsi, il est bien difficile — surtout sous l'aspect de l'histoire des idées — de lier tel ou tel phénomène de ces littératures uniquement aux «lumières» ou uniquement au «romantisme». La tendance incontestable qui veut que l'écrivain moderne polonais, tchèque, slovaque, hongrois, roumain, serbe, croate, ou slovène se considère comme un représentant, voire même un dirigeant politique de sa nation qui, au lieu de se contenter d'un art gratuit, met les valeurs esthétiques de son œuvre au service de son pays, remonte à l'époque où commence la lutte pour l'indépendance nationale et le développement social. Les phénomènes que nous étudierons datent à partir des moments les plus divers, en rapport avec le caractère de l'oppression (souvent double) qui écrase les nations et aussi en rapport avec le fait que quelques uns des pays ont fait les premiers pas vers la formation d'une nation dès l'époque baroque. Dans certaines littératures de l'Europe Centrale et de l'Europe Orientale on peut parler d'un «éveil national» à partir des années 60—70 du XVIIIe siècle, tandis que dans les autres ce processus ne commence qu'aux années 20 ou 30 du XIXe. Étant donné que notre but n'est pas d'analyser les causes de ce phénomène, nous nous contentons de signaler ce fait que nous devons étudier ailleurs. En ce qui concerne notre sujet, il importe de préciser que la spécificité du développement entrave la symbiose des différentes tendances qui coexistent et qui s'interpénètrent, à telle enseigne que les «termes techniques» prennent des nuances particulières dans les littératures différentes. L'historien hongrois ne comprend pas tout à fait la même chose par le «romantisme» de sa littérature que son confrère slovaque, serbe ou bulgare.

La fermentation qui commence à l'époque des lumières et qui conduit au romantisme dans les littératures en question, prit presque partout la forme d'une *lutte pour la langue littéraire moderne*. Cette lutte fut étroitement liée à un phénomène que nous appelons transition du patriotisme féodal à la prise de conscience de la nation moderne.[1]

La Hongrie d'antan illustre très clairement ce processus; la langue officielle du patriotisme féodal, le latin, y est progressivement remplacé, dans le domaine de la vie culturelle et portant dans la littérature aussi, par le hongrois

[1] A la conférence que l'Académie des Sciences de Hongrie avait organisée à Mátrafüred du 3 à 5 novembre 1970, sous le titre «Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale», une discussion a eu lieu entre l'auteur de cet article et le professeur Werner Bahner (Berlin), au sujet du sens du mot «patriotisme». Les divergeances d'opinion étaient de caractère sémantique, car chez les Français, à partir de la Révolution, ce mot désigne ce qui est national au sens moderne, tandis que chez les peuples de l'Europe Centrale et Orientale il signifie le sentiment «patriotique» qui, avant l'apparition du nationalisme moderne, unissait en une communauté étatique (féodale) tous les peuples qui vivaient ensemble, sans distinction nationalitaire (Budapest, 1971, 70—72).

ou par la langue des autres nationalités. Le mot «progressivement» est à souligner, car l'emploi de la langue nationale qui accompagne l'éveil de la conscience nationale prise au sens moderne (bourgeois) ne se généralise pas d'un coup; en effet, ce n'est qu'à travers plusieurs étapes que la nouvelle langue nationale littéraire l'emporte sur les langues artificielles (latin, allemand, tchèque biblique chez les Slovaques, les différentes rédactions de l'ancien slave ecclésiastique chez les autres peuples slaves) au service de l'Etat et de l'Église et utilisées jusque-là par les couches érudites. La langue littéraire neuve (contemporaine) des nations en question résulte presque toujours d'une «intervention chirurgicale». Dans une certaine mesure cette constatation est valable même pour le *polonais* où il n'y avait pas de rénovation proprement dite, mais où la création de la langue littéraire moderne est due aux poètes classicistes de la cour de Stanislas-Auguste et aux grands romantiques (tels un Mickiewicz ou un Słowacki, etc.). Chez les autres peuples de l'Europe Centrale et de l'Europe Orientale la création de la langue littéraire moderne doit être considérée comme un fait *politique* en faveur de la formation d'une conscience nationale moderne (bourgeoise). Ce phénomène apparaît sous des formes diverses. Chez certains peuples où la langue nationale littéraire avait déjà des traditions, il suffisait de la rénover, de l'enrichir pour qu'elle puisse exprimer des «beautés sublimes» — comme disait Kazinczy. C'est le cas du hongrois où les rénovations esthétiques de Kazinczy (introduites par la traduction) furent d'une part chaleureusement accueillies et de l'autre, hostilement refusées par les grammairiens; mais c'est aussi le cas du tchèque où la rénovation de la langue nationale se déroula en deux étapes (Dobrovský, puis Jungmann), surtout à l'aide des moyens linguistiques (grammaires et dictionnaires). D'autres peuples — à l'époque) de leur renouveau national — éprouvaient le besoin de créer une nouvelle forme d'expression littéraire à partir de la langue du peuple et à l'aide d'emprunts savants aux langues apparentées. Dans certains cas ce développement avait deux étapes: la nouvelle langue littéraire créée par Bernolák, auteur slovaque de l'époque des lumières, ne fut acceptée que par les catholiques — ce qui montre la *transition* du patriotisme féodal à la conscience nationale moderne —, tandis que les normes de la langue littéraire contemporaine ont été créées, en 1843, par les trois dirigeants de la génération *romantique* (Štúr, Hodža et Hurban) à partir du dialecte central des Slovaques. C'est au même phénomène que nous assistons chez les Serbes; il est vrai qu'Obradović, auteur des lumières, avait déclaré *en principe* la lutte contre la langue artificielle slavèno-serbe (dont il subit l'influence), pourtant la langue littéraire moderne et le romantisme serbe ne datent que du moment où Vuk Karadžić publia son recueil de poésies populaires et, en rapport étroit avec celui-ci, fit triompher sa réforme en se basant sur la langue du peuple. La réforme du croate, effectuée par Ljudevit Gaj qui permit de remplacer la diversité régionale par une langue unifiée, est également liée au romantisme. L'importance de celui-ci

est également indéniable dans le cas de la langue littéraire roumaine basée sur la langue populaire, même si elle remonte, de plusieurs points de vue, à «l'école transylvanienne» de l'époque des lumières, à sa tendance latinisante (Klein—Şincai—Maior).

Nous avons insisté peut-être trop longuement sur le problème de la création d'une langue littéraire moderne, mais nous l'avons fait exprès pour mettre en relief deux faits concernant de plus près notre sujet proprement dit:

1. En Europe Centrale et Orientale la création de la langue littéraire moderne ainsi que d'autres mouvements et tendances littéraires nés à l'époque des lumières se poursuivent à la période romantique.

2. La langue littéraire moderne et parallèlement à celle-ci la conception moderne de la littérature sont souvent basées sur le *populisme* ou bien sur les véritables *traditions populaires*.

La poésie populaire à laquelle se renvoie la plupart des écrivains des lumières et surtout du romantisme, devient l'une des sources de la conscience nationale moderne. Cependant, la question se pose si l'art que les auteurs d'Europe Centrale et Orientale cultivent à partir du tournant des XVIIIe et XIXe siècles et tout le long du XIXe est-il authentiquement paysan, voire authentiquement populaire? En effet, nous ne devons pas oublier qu'à cette époque les pays en question n'avaient pas encore de grandes villes comme Londres ou Paris, ni de centres moins importants mais d'un grand attrait intellectuel comme Weimar et que les activités culturelles se déroulaient dans les gentilhommières de campagne, dans les presbytères et, tout au plus, dans les collèges confessionnels des bourgades. Les racines de la tendance «populiste» l'une des sources essentielles de la poésie du «renouveau national» en Europe Centrale et Orientale, sont à chercher dans les livres de chants des gentilhommières et des presbytères, dans les chansons qui y couraient de bouche en bouche ainsi que dans la poésie légère appelée «građanska lirika» héritée de l'âge baroque. Sous l'influence de Macpherson, puis de Schlözer et de Herder, cette poésie d'*inspiration nationale*, mais d'origine très variée résultant d'un développement intérieur (dont l'œuvre de Péter Beniczky—Benický, — auteur bilingue hongrois—slovaque, représentant la poésie baroque de caractère populaire faisait partie aussi bien que le culte de Horace dans la classe de poésie des collèges catholiques et protestants), donna naissance à un véritable *culte de la poésie «populaire»*. En ce qui concerne ses sources européennes, cette tendance, remonte au XVIIIe siècle, mais ce n'est qu'au cours du XIXe, à l'époque du romantisme qu'elle devient un *mouvement* qui exerce une influence profonde sur la littérature des peuples en question. La publication de recueils de poésies populaires (Vuk Karadžić, Ján Kollár, František Čelakovský, Vasile Alecsandri, János Erdélyi, etc.) ainsi que les sujets et les formes de la poésie de l'époque témoignent de l'ampleur de ce mouvement. Le poète — surtout celui de la période romantique — croyait et faisait croire à son

public que le sujet apparemment naïf et la forme facile qu'il intitule «populiste» sont véritablement d'origine populaire. En même temps, la vraie poésie populaire révélée par les recueils mentionnés devient la source de l'épanouissement littéraire. Que cherchent les écrivains — dès l'époque des lumières, mais surtout à la période romantique — dans ce qu'ils appellent populaire ou populiste? La même chose que les auteurs occidentaux, de Herder aux frères Grimm en passant par Chateaubriand, cherchaient en nous, peuples encore «naïfs», voués à un meilleur avenir; un passé glorieux, pur et héroïque qui peut nous aider à dépasser le provincialisme arriéré. Le passé que l'écrivain confronte avec la désolation du présent constitue donc un exemple à suivre pour élever la nation.

Dans cette partie de l'Europe, la nostalgie du passé chez les écrivains romantiques ne doit pas être considérée comme une force réactionnaire, ni comme l'abdication du présent ou bien l'angoisse devant l'avenir mais, au contraire, comme un encouragement dans la lutte pour l'avenir de la nation.

Il s'agit, avant tout, de confronter les lecteurs avec des héros, des idéals. Ceux-ci portent les traits caractéristiques de la nation. Au lieu d'énumérer tous ces personnages, nous tâcherons de caractériser leur représentation romantique à l'aide de quelques exemples. Nous mettons particulièrement en relief la tradition de Cyrille et de Méthode chez les Tchèques, les Slovaques, les Serbes, les Croates, les Bulgares, etc. Dans la littérature slovaque c'est une tradition *savante* que le recueil *Cantus Catholici* de Benedek Szőllősi emprunta aux jésuites tchèques à l'époque baroque (période de la contre-réforme). C'est ainsi que les deux moines byzantins de Salonique sont devenus le moyen de propagande de la contre-réforme catholique. Cependant, leur tradition fut interprétée de façon différente à chaque époque selon l'intention des auteurs. Les deux personnages apparaissent sous un autre aspect chez Ján Hollý qui, dans ses épopées en hexamètres, d'inspiration néo-classiciste, mais de ton romantique, revit par le rêve le passé de son peuple, comme un passé à la fois national et catholique. Chez Hviezdoslav, auteur encore romantique à certains égards du dernier tiers du XIXe siècle, les deux missionnaires luttent contre le tyran impitoyable, pour la langue maternelle du peuple (pour le droit à l'office religieux en cette langue). On pourrait multiplier les exemples pour montrer que la princesse Libuše devint l'instigatrice de la formation de la nation tchèque moderne — surtout dans l'imagination de Václav Hanka falsificateur des manuscrits soi-disant médiévaux — et qu'au cours du XIXe et même au début du XXe siècle le souverain hun Attila «conquérant du monde» fut considéré par l'opinion publique hongroise comme le prédécesseur des Hongrois, fondateurs d'empire, en même temps qu'aux yeux des nationalités dominées par la classe dirigeante hongroise il devint-surtout sous l'influence allemande — le «fléau de Dieu». Donc, ce n'est pas la réalité historique qui intéressait l'ariste romantique de l'Europe Centrale et Orientale, mais plutôt

la façon dont il pouvait la transformer. Cette transformation lui permit d'exprimer ses propres désirs et aspirations ainsi que la lutte nationale de son peuple et ses préjugés envers les autres, en interprétant l'histoire, les personnages et les événements du passé selon son propre goût.

Ce contenu apparaît dans les genres les plus divers, exprimé par des moyens stylistiques variés. Nous devons imputer aux conditions provinciales de l'Europe Centrale et de l'Europe de l'Est le fait que, pour évoquer le passé, les auteurs même à l'époque romantique, mais tout au moins dans la première moitié du XIXe siècle, avaient recours à un genre dont la dernière vague date de la période baroque. Il s'agit de l'épopée qui à l'époque des lumières réapparaît dans la littérature hongroise pour inaugurer en 1825 avec *La Fuite de Zalán* de Vörösmarty le romantisme. De même, ce genre sert au poète slovaque Hollý à exalter le «passé héroïque» de son peuple *(Svätopluk, Cyrillo-Metodiada,* Sláv). Y a-t-il un rapport entre l'épopée *romantique* et l'héritage *baroque?* Cette question est liée à une autre, notamment: en quelle mesure la littérature romantique a-t-elle conservé *dans l'ensemble* certains traits baroques?

Le fait que l'œuvre inachevée d'Ivan Gundulić (1589—1638) intitulée *Osman* fut complétée de deux parties par Ivan Mazuranić (1814—1890) sans que l'on puisse distinguer la fin romantique de l'original, justifie notre question. Dans les littératures de l'Europe Centrale et Orientale le rapport entre les deux tendances artistiques, le baroque et le romantisme est souligné, entre autres, par le fait que dans ces pays les genres en vers; l'épopée, le poème épique et le récit poétique, etc. sont restés longtemps les genres dominants, au détriment des genres en prose (roman et nouvelle) correspondant a la vie dans les grandes villes. Ce n'est que pour, «attraper l'Europe» que les écrivains essayaient d'imposer à leur public ces deux genres. C'est dans un poème lyrico-épique que le plus grand poète du romantisme tchèque, Mácha exprime ses idées qui exerceront une influence même au XXe siècle (Mukařovský!). L'œuvre du poète slovaque Kollár intitulé *Slávy dcera,* introduisant l'idée de réciprocité des Slaves, appartient au même genre. Pour créer l'idéal national et humain, le croate Mazuranić *(Smrt Smail age Čengića),* le slovaque Sládković *(Detvan)* et le hongrois Arany *(Toldi)* avaient également recours à la poésie épique. Avec sa trilogie réalisée seulement en partie consacrée à la légende des Huns *(La mort de Buda),* Arany tâchait d'éclaircir si son peuple possédait ou non une épopée naïve. Le slovaque Štúr qui a fait un exposé sur les légendes et chants nationaux des «tribus» slaves, se préoccupait de la même question.

Qu'il s'agisse de formes versifiées héritées au baroque ou de genres plus modernes; roman ou tragédie héroïque, le poète qui évoque l'histoire de son peuple, sa gloire ou — pour l'exemple effrayant — ses échecs, met toujours au centre une grande époque, un grand roi ou chef de guerre. Chez les Tchèques, l'érudition a précédé les belles-lettres; c'est le grand historien romantique Palacký qui suggère à Jirásek et aux autres écrivains de la fin du romantisme

que le point culminant de l'histoire tchèque est le hussitisme, tout comme aux yeux des romantiques polonais la victoire des Polonais et des Lituaniens sur l'Ordre des chevaliers teutoniques dans la bataille de Grunwald constitue le sommet de leur histoire. De même, les Hongrois, les Slovaques et les Croates exaltent volontiers l'héroïsme des soldats qui défendaient les châteaux-forts contre les Turcs, (le même motif apparaît chez les Polonais aussi, «c'est nous qui avons défendu l'Europe contre l'invasion orientale», «nous étions le bastion du christianisme») etc., etc. Par la mise en relief des grandes époques et des grands héros; Máté (resp.: Matúš) Csák (chez les Hongrois et les Slovaques), György Dózsa (chez les Hongrois, les Slovaques et les Roumains), Matija Gubec (Šenoa) ou le personnage du roi Mathias, «le juste» (dans la littérature romantique chez la plupart des peuples mentionnés), les auteurs voulaient donner un idéal à leur nation. Même si le poète romantique, désireux de rendre l'atmosphère de telle ou telle époque, étudie les ouvrages des historiens — comme le faisaient le hongrois Jókai, le polonais Kraszewski, le croate Šenoa ou le serbe Ignjatović — ses héros proviennent plutôt des *légendes populaires* historiquement beaucoup moins authentiques que les chroniques et les autres documents de l'époque. Le désir des auteurs épiques et dramatiques du romantisme de créer une ambiance authentique ou en donner au moins l'illusion ne contredit pas le fait qu'ils empruntent leur héros — ses exploits, son caractère, son attitude envers le peuple — aux légendes populaires. Il est notoire que le personnage du roi Mathias figure dans les légendes de chaque peuple de l'Europe Centrale et Orientale; nous connaissons fort bien les causes pour lesquelles il est appelé «Juste» dans les couches sociales plus ou moins populaires opposées à l'anarchie féodale. Il est donc tout à fait dans l'ordre des choses que sa figure surgit chez plusieurs écrivains représentant la tendance démocratique du romantisme du XIXe siècle. On y retrouve également les autres personnages des légendes souvent communes, souvent spécifiquement nationales; Máté (Matúš) Csák, oligarque de Trencsén (Trenčín) du XIVe siècle apparaît comme un héros national, de même que les chefs des insurrections paysannes (György Dózsa, Matija Gubec) ou les brigands célèbres. Le romantisme hongrois n'est pas le seul à créer un héros populaire et national du personnage d'un brigand, Sándor Rózsa; la figure de Jánošík, personnage réel du XVIIIe siècle, autrefois soldat de Rákóczi, puis chef de brigand qui détrousse les riches pour aider les pauvres, illustre le même phénomène dans la littérature slovaque. En effet, tous les poètes importants de l'école de Štúr — école qui constitue le sommet du romantisme slovaque — glorifiaient Jánošík comme un idéal national.

Toutes ces constatations qui donnent — nous le répétons — le résumé sommaire d'une étude de longue haleine, — aboutissent à trois conclusions:

1. Dans les littératures de l'Europe Centrale et Orientale, l'histoire est un *moyen*, par lequel l'auteur incite les «petits» peuples opprimés à des actions

révolutionnaires. C'est pourquoi l'histoire est représentée sur un ton pathétique, dans la littérature aussi bien que dans les autres branches de l'art. En effet, le tableau du peintre polonais Matejko représentant la *Bataille de Grunwald* est imprégné du même pathétisme que *Les femmes d'Eger* de Bertalan Székely ou l'œuvre de Liszt intitulée *Mazeppa*. Un autre trait caractéristique des ouvrages romantiques consacrés au sujet du passé est que l'artiste désireux d'éveiller la conscience nationale, *projette* dans le passé sa propre conception de la nation ainsi que les problèmes politiques, sociaux et nationalitaires de son époque, et il en cherche la solution dans les héros idéalisés du passé, interprétés selon son propre goût.

Konrad Wallenrod de Mickiewicz est peut-être le modèle le plus caractéristique de cette attitude politique et artistique. A l'époque de l'oppression il était bien clair que la lutte des Polonais et des Lituaniens contre les Chevaliers teutoniques ne servait que de prétexte pour aborder les questions brûlantes de l'actualité. Est-ce que le fils du peuple opprimé peut servir la nation s'il devient traître. Cette question a profondément bouleversé l'opinion publique polonaise de l'époque, comme en témoignent de longues discussions. Le mot «wallenrodisme» s'est généralisé pour désigner ce complexe. Il est évident que dans ce cas-là l'histoire n'était qu'un prétexte, une forme d'expression allégorique permettant au poète d'exprimer ses idées concernant le présent.

2. Cette méthode entraîne que l'écrivain romantique ne peut même pas s'imaginer que son interprétation du «national», autrement dit le nationalisme bourgeois, n'existait pas aux époques précédentes. Cela est très sensible dans les pays où différents peuples coexistent ou bien se mélangent; le même héros du passé (un héros commun) représente en sa personne, les luttes nationalitaires du XIXe siècle. C'est ainsi que Máté (Matúš) Csák, oligarque féodal du XIVe siècle, prétendant au trône — qui ne pouvait pas encore avoir des idées nationalistes — devient un héros luttant pour la liberté du peuple slovaque, tandis que chez Károly Szász il défend les intérêts des Hongrois. De même, János Hunyadi et le roi Mathias «changent» de nationalité dans chacune des littératures de l'Europe Centrale et Orientale où ils apparaissent, mais partout ils défendent la «justice du peuple», contre les seigneurs féodaux.

Pour le chercheur contemporain qui étudie les analogies et les ressemblances typologiques, les sujets et les héros communs des ouvrages romantiques représentent une valeur positive. Cependant, l'histoire littéraire d'inspiration romantique et nationaliste du XIXe et du début du XXe siècle profitait des traits communs pour fomenter des conflits nationalitaires. Projetant sa conception dans le passé, elle discutait des questions de priorité au lieu de découvrir un héritage culturel commun. Le poème historique intitulé *Szilágyi et Hajmási* (en slovaque: Siládi a Haďmázi) fournit l'exemple le plus caractéristique à cet égard. Au lieu de souligner que ce sujet qui figure dans plusieurs des littératures de l'Europe Centrale et Orientale, témoigne d'un lien de parenté

entre ces cultures, les historiens nationalistes s'efforçaient de prouver qu'il apparaissait le premier dans leur littérature. La question d'antériorité «sine ira et studio» est sans doute intéressante pour les recherches philologiques, mais pour la trancher, il faut posséder des documents irréfutables. Sans cela, toute «discussion» peut conduire à des querelles nationalitaires.

3. Un autre trait caractéristique de la littérature romantique, le contraste très prononcé de la lumière et de l'ombre dans la représentation du passé, donnait également lieu à des disputes nationalistes. Dans les œuvres épiques, dramatiques et même lyriques du romantisme, les personnages sont ou bien des idéals héroïques ou des monstres inhumains. Il va sans dire que les idéals à suivre (qu'ils soient des rois, des chefs d'armée ou des paysans insurgés, Konrad Wallenrod, Máté (Matúš) Csák, Žižka, Mathias ou Matija Gubec), appartiennent toujours à la même nation que l'auteur, tandis que les tyrans, les monstres dont les crimes (assassinat de femmes, tourments de nourrissons) sont souvent décrits d'une façon naturaliste, appartiennent au peuple voisin. Au VIe Congrès international des Slavisants à Prague en 1968, nous avons souligné à propos des romans tchèques, polonais et hongrois de la dernière période romantique, que cette conception du nationalisme romantique existait même au début du XXe siècle.

C'est ainsi que la représentation romantique idéalisée du passé devient un élément du nationalisme, donc un phénomène négatif qui ne sert plus à défendre la cause juste des petites nations, ni à enrichir leur culture. Eveillant la haine contre les autres, la conception du passé national que nous venons d'esquisser brièvement, devient une arme non seulement dans la lutté pour l'indépendance nationale, mais aussi dans les querelles nationalitaires.

О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого

«Так говорил Заратустра» и Симфонии

ЛЕНА СИЛАРД

1. Воздействие Ф. Ницше на русскую литературу начала XX в. было разнообразно не только по результатам, в которые оно перерабатывалось при встрече с разными комплексами идей (М. Горький, А. Луначарский, Л. Андреев, В. Брюсов, Вяч. Иванов и др.), но и по уровням, на которых оно проявлялось. Россия приняла Ницше не только как философа, но и как теоретика искусства и мастера-стилиста, создателя новой, философско-поэтической прозы. В 1933 г., рецензируя главу «Эстетика» в Большой советской энциклопедии, А. Луначарский писал:

> «Считаю... большим упущением отсутствие попытки резюмировать основные взгляды на искусство Ницше; его влияние в этой области в настоящее время совершенно несоизмеримо больше, чем влияние некоторых немецких эстетиков, которым внимание уделяется.»[1]

По инициативе первого советского наркома просвещения в редакционном плане издательства «Academia» фигурировала серия «Мастера стиля», которая должна была начаться переводом третьей песни «Заратустры», получившим одобрение А. Луначарского. Однако из-за смены руководства и смерти А. Луначарского весь выпуск не осуществился.[2]

Приведенные примеры интересны в двояком отношении. С одной стороны, нереализованностью замыслов они указывают на 1933 г. как на пору заката звезды Ницше в России, столь шумно взошедшей с появлением первого русского перевода «Происхождения трагедии» и, особенно, «Заратустры». С другой стороны, они говорят о том, что если апогей философского влияния Ницше в России миновал уже в времена нашумевших работ Л. Шестова,[3] то эстетика и эстетическая сторона творчества немецкого философа сохраняла свою ценность для многих — в том числе и для А. Луначарского — даже в 30-е гг.

[1] Литературное наследство, 82 : 540.
[2] Там же, 525; а также 323.
[3] *Л. Шестов*, Добро в учении гр. Л. Толстого и Ф. Нитше. СПб. 1907 и Достоевский и Нитше (Философия трагедии). СПб. 1908.

2. Среди многочисленных попыток воспроизвести манеру Ницше по-русски наибольший интерес представляют опыты А. Белого. Разумеется, не те, где отношение русского экспериментатора к немецкому поэту-философу было поверхностно-подражательным («Маска», «Окно в вечность», «Химеры», «Пришедший», «Так говорит правда»), да и не те, где писатель переходит к последовательной метризации, утратив, таким образом связь с ритмикой Ницше (начиная с «Записок чудака» и «Дневника писателя», 1919), а те, в которых перенесение ритмико-синтаксических фигур прозы Ницше на русскую почву осуществилось особенно органично. Такими произведениями явились, прежде всего, Симфонии, особенно II и IV, а также первая редакция «Петербурга».

3. Перу А. Белого принадлежит несколько статей, касающихся философии Ницше.[4] Но эти свидетельства обращенности русского писателя к системе взглядов немецкого мыслителя в данном случае менее интересны, чем разбросанные по работам А. Белого многочисленные замечания об *эстетической ценности* философских трудов Ницше, и особенно — о его стиле. Так, в последнем своем исследовании, посвященном мастерству Гоголя, А. Белый пишет: «...после Гоголя ни русская, ни мировая проза долго не знала таких звуков; они вырвались позднее... из прозы Ницше... Только у Фридриха Ницше ритм прозы звучит с гоголевской силой.»[5] Пройдя мимо этого намека на возможность найти в неожиданном сходстве разделенных историей культуры писателей глубинные корни своеобразия стиля «поляка» и «малоросса», напомним те строки книги, в которых А. Белый со всей решительностью говорит о значении ритмики Ницше для своего собственного творчества: «Симфонии А. Белого — детский еще перепев прозы Ницше».[6]

Или — в предисловии к «Маскам»: «Ритму учился у Ницше.»[7]

Разумеется, столь откровенное признание в откровенном ученичестве («детский перепев»!) возможно лишь в случае большого родства не только общих эстетических позиций, но и самых частных их проявлений. Не имея в виду даже в минимальной степени обозреть эстетические взгляды А. Белого, тем более Ницше, подчеркнем лишь главное: обращенность *слова* обоих писателей — к музыке.

[4] Например: «О трагедии», «Ибсен и Достоевский», «Фридрих Ницше» (Весы 1908, № 9), «Гоголь» (1909), а также лекция «Фридрих Ницше и предвестия современности», читанная в 1908 г. в Петербурге. См. также статьи: «Проблема культуры», «Эмблематика смысла», «Формы искусства» в сб. Символизм. Москва 1910, и цикл статей: На перевале Петербург 1918—1920.

[5] *А. Белый*, Мастерство Гоголя. Ленинград 1934, 227. — То, что сопоставление возникло не спонтанно, подтверждается его постоянством: А. Белый выдвигает это сопоставление еще в 1909 г., в статье «Гоголь», написанной к сотой годовщине со дня рождения автора «Мёртвых душ», утверждая Гоголя и Ницше «величайшими стилистами всего европейского искусства».

[6] Там же, 297.

[7] *А. Белый*, Маски. Москва 1932, 12.

А. Белый назвал свои первые произведения симфониями. Тем же словом определял свое популярнейшее творение и Ницше:

«Unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser Zarathustra? Ich glaube beinahe unter die Symphonien.»[8]

Или — в письме к тому же адресату:

«Sind Sie zufrieden auch mit dem Finale meiner Symphonie?»[9]

Еще более конкретно формулируется идея симфонизма как напоминание себе об избранном «ключе» в плане-наброске 1881 г.:

«Erstes Buch. Im Stile des ersten Satzes der Neuenten Symphonie.»[10]

В последние годы все чаще можно слышать протест против злоупотребления музыкальными терминами. Желание видеть в определениях, занесенных в литературу из музыки, только метафоры — абсолютно справедливо. Надо, однако, помнить, что в эстетике символистов, прошедших через школу «Происхождения трагедии из духа музыки», любое музыкальное понятие есть нечто гораздо большее, чем метафора или аналогия. Вслед за Ницше символисты утверждали, что

«всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней *духа музыки*,... «всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку, как чистое движение.»[11]

Достаточно вспомнить статью «Формы искусства», в свое время так восхитившую А. Блока, или «Принципы формы в эстетике», чтобы увидеть: в иерархии искусств, которую А. Белый строит в синхронном (от пластических форм до музыки) и диахронном (от античности до современности) разрезах, музыка исторически выдвигается на все более важное место:

«В XIX столетии музыка развилась быстро и мощно. Теперь она невольно обращает на себя внимание. *Она влияет*... Не будут ли стремиться все формы искусства все более и более занять место обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?»[12]

Почему возникает мысль о возможности этого? Потому что — по А. Белому — эволюция искусств сказывается, кроме всего прочего, в стремлении художника снизить сопротивление материала («вещества формы»), максимум которого — в зодчестве, где количество движения подавляется инертностью массы, и минимум — в музыке, где абстрактная простота материала (звук) обнажает сущность движения в искусстве как чисто

[8] Nitzsche's gesammelte Briefe an Peter Gast. Leipzig 1904, 161.
[9] Там же, 194.
[10] Запись от 26 августа 1881 г. Nitzsche's Werke, Taschenausgabe, VII. Leipzig 1927, Einleitung, стр. XVII.
[11] *А. Белый*, Символизм, 153.
[12] Там же, 174; ср. утверждение Б. Эйхенбаума: «Для эпохи Лессинга очередным вопросом эстетики был вопрос о границах между поэзией и изобразительным искусством (Лаокоон). Для эпохи нашей становится очередной проблема соотношения между поэзией и музыкой» (*Б. Эйхенбаум*, Сквозь литературу. Ленинград 1924, 210).

структурных соотношений. Вот почему параллельно «стремлению наук стать на математическую (аритмологическую) точку зрения»[13] в искусствах усиливается роль структурных принципов «универсального языка» — музыки, композиционные принципы временны́х форм все более торжествуют над пространственными. В искусстве слова — «узловой форме, связующей время с пространством»[14] — этот процесс выражается в сокращении фабульно-событийных основ сюжета и усилении средств чисто словесного, стилистического воздействия. Принципы организации прозы такого типа — эстетической, по определению В. Жирмунского, музыкальной или ассоциативной, в другой терминологии,[15] — сознательно или неосознанно приближены к структурным законам музыки, «искусства беспричинного, безусловного движения»,[16] математически чисто отражающего законы движения духа. «Музыка является математикой души, а математика — музыкой разума,»[17] — эта мысль становится для символистов своего рода руководством к действию, вполне отвечая потребности компенсировать «неосознаваемость» предмета их искусства осознанностью движения к нему. Они верят, что именно музыка, соединяя в себе крайнюю иррациональность «идейного содержания» с крайней рациональностью структуры, указывает на возможность музыкально-математической точностью словесного рисунка, т. е. самими *соотношениями* слов уловить движение, неуловимое статикой слов и образов:

«...я старался по возможности точнее обрисовать некоторые переживания, подстилающие, так сказать, фон обыденной жизни и по существу невоплотимые в образах. Эти переживания, облеченные в форму повторяющихся тем, проходящих сквозь всю «Симфонию», представлены как бы в увеличительном стекле... Я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т. д...., выводить конструкцию фраз и образов так, чтобы форма и образ были предопределены тематическим развитием и, поскольку это возможно, подчинять образ механическому развитию тем.»[18]

Это признание А. Белого вполне созвучно как общему представлению Ницше о смысле стиля, так и замечанию его о построении «Заратустры»:

«Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, *mitzuteilen* — das ist der Sinn jedes Stils . . . Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mitteilt, der sich über die Zeichen, über das Tempo der Zeichen, über die Gebärden — alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde — nicht vergreift.» «Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die *Musik* rechnen.»[19]

4. В последние десятилетия появилось уже несколько работ, в которых показано, как восприятие симфонической музыки в качестве чистой эмбле-

[13] Символизм, 152.
[14] Там же, 149.
[15] *В. Жирмунский*, Вопросы теории литературы. Москва—Ленинград 1927, 49; — *Вл. Россельс*, В музыкальном ключе. Вопросы теории художественного перевода. Москва 1971, 119—146.
[16] Символизм, 149.
[17] Там же, 152.
[18] *А. Белый*, IV симфония. Кубок метелей. Вступление. Москва, Скорпион, 1908, 1—2.
[19] Nietzsche, Ecce homo. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig, б. г., 53, 82.

матики[20] смысла сказалось на стремлении А. Белого воспроизвести структурные законы симфонизма в общей композиции своих произведений.[21] Цель данной работы — рассмотреть, как описанное выше понимание музыкальности (симфонизма) реализуется в самой плоти, в фактуре языка, и прежде всего — в его ритме. Но сначала, видимо, следует подчеркнуть, что поскольку музыкальность в системе воззрений Ницше и А. Белого не метафора, а знак наиболее чистого отражения законов движения, жизни "мирового оркестра", — ритмичность литературной речи есть не просто средство усиления эмоциональности слова (т. е. не «украшение»), а проявление «жизненного ритма личности», как и «стиль — бессознательное выражение в слове ритма души.»[22] В таком качестве ритм есть тот первоэлемент движения, в котором встречаются и находят выражение все уровни сложной иерархической структуры, каковою они представляли себе человека. Но вместе с тем ритм есть и тот первоэлемент движения, благодаря которому индивидуум вычленяется из «мирового оркестра»[23] и сливается с ним. Вот почему оба автора так настойчиво подчеркивают, что процесс создания произведений был для них не трудом разума, а творчеством всего существа, слитого с природой, с живым организмом мира:

«. . .Viele verborgene Flecke und Höhen aus der Landschaft Nizzas sind mir durch unfergessliche Augenblicke geweiht; jene entscheidende Partie, welche den Titel 'Von alten und neuen Tafeln' trägt, wurde im beschwerlichsten Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsenneste Eza gedichtet, — die Muskeln — Behendheit war bei mir immer am grössten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floss. Der *Leib* ist begeistert: lassen wir die 'Seele' aus dem Spiele . . . Man hat mich oft tanzen sehn können . . .»[24]

«Мне работается только на воздухе; и глаз и мышцы участвуют в работе; я вытопатываю и выкрикиваю свои ритмы в полях: с размахами рук; всей динамикой имущего в сокровищах мускулов, даже в прыжках, равновесия тела как бы обращен я к полукружным каналам: к внутреннему, а не внешнему слуху, нащупывая связи между словами, ногой, ухом, глазом, рукой; высекается упругое слово как бы из упругости мышц. . . скульптура поэзии греков слагалась в метаниях диска, копья, в беге, в прыге, в борьбе. . .»[25]

[20] «Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. . . Глубина музыки и отсутствие в ней внешней действительности наводят на мысль об эмблематическом характере музыки. . . Здесь искусство стремится к той же цели, как и наука, но с другой стороны, обратной и противоположной» (Символизм, 169—170).

[21] G. Struve, Belyj's Experiments with Novel Technique: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg. Heidelberg 1959; — S. Karlinsky, Symphonic Structure in Andrej Belyj's «Pervoe svidanie»: California Slavic Studies 6 (1971); *Л. Силард*, О структуре Второй симфонии А. Белого: Studia Slavica 13 (1967) 311—322.

[22] *А. Белый*, Фридрих Ницше: Весы, 1908, 9 : 35; *его же*, Рецензия на сб. Ф. Сологуба «Книга очарований»: «Весы», 1909, 5 : 83.

[23] Der Rhythmus ist ein Versuch zur Individuation. Damit Rhithmus da sein könne, muss Vielheit und Werden da sein . . . Rhithmus ist die Form des Werdens, überhaupt *die Form der Erscheinungswelt* (Nietzsche's Werke, 18: 320).

[24] Nietzsche, Ecce homo, 88—89.

[25] *А. Белый*, Начало века. Москва 1933, 120—121.

5. С другой стороны, акцент на связи духовной деятельности с мышечной (произведения были «выхожены», а не «высижены», «ergangen und nicht ersessen») соединяется у обоих авторов со своеобразной *антикнижностью*, враждебностью к плоско рационалистической литературе, которая обращается к сознанию, не требуя, чтобы ее переживали всем телом, слыша и *слушая* ритмы слова:

«Der Deutsche liest nicht laut, nicht fürs Ohr, sondern bloss mit den Augen . . . Der Prediger allein wusste in Deutschland was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, stürzt, läuft, ausläuft, er allein hatte Gewissen in seinen Ohren. — Das Meisterstück der deutschen Prosa ist deshalb billigerweise das Meisterstück ihres grössten Predigers; gegen Luthers Bibel gehalten ist fast alles übrige nur — Literatur.»[26]

Достаточно сравнить эти слова Ницше с замечаниями А. Белого об «акустичности» его письма,[27] чтобы убедиться если не в прямом влиянии Ницше, то — по крайней мере — в сходстве основного требования двух писателей к звучанию художественной речи и в решающем значении ритма для «переориентировки» их литературы на произносимое слово. Не надо видеть в этом поворот в сторону иррационализма. Нет, в этой переадресовке их литературы сказался другой процесс: здесь отразилось то общее стремление «преодолеть Гутенберга», усилить непосредственность контакта художника со слушателем, которое так характерно для искусства эпохи рубежа и в творчестве самых разных художников вылилось в самые разноречивые поиски: от литературных турне и бесед до обновления интонаций письменной речи, от переориентировки жанрово-стилистических принципов до ломки типографских традиций.

6. В качестве примера ритмико-эвфонической структуры «Заратустры» рассмотрим звуковой состав I раздела I части произведения. Но прежде следует оговорить, что выбранный отрывок, во-первых, не «самый типичный», поскольку такового нет: разные части «Заратустры» написаны «в разном ключе». Во-вторых, выбранный отрывок нельзя считать и самым ярким: есть в «Заратустре» разделы несравненно более богатые и выразительные. Выбранный отрывок интересен тем, что он представляет собой своего рода увертюру, указывающую на основной строй звучания всей вещи, и наиболее

[26] Nietzsche's Werke, 8: 208.

[27] «. . .я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст. . . я автор не «пописывающий», а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы» (*А. Белый*, Маски. Предисловие. Москва 1932, 10); «. . .свою художественную прозу я не мыслю без произносимого голоса и всячески стараюсь расстановкой и всеми бренными способами печатного искусства вложить интонацию некоего сказателя, рассказывающего читателям текст. В чтении глазами, которое я считаю варварством, ибо художественное чтение есть внутреннее произношение и прежде всего интонация, в чтении глазами я — бессмысленен. . .» (Сб. «Как мы пишем». Ленинград 1930, 16).

общие законы стиля «Заратустры» проследить на нем можно особенно безошибочно.[28] Итак, обратимся к примеру из Ницше.

1.	*1*	Als Zarathustra	a-s-r-t-s-t-ra	ú u u ú u
		dreissig Jahr alt war,	**a**	ú u ú ú ú
		verliess er seine Heimath	s	u ú u u ú u ú u
		und den See seiner Heimath	s	u u ú u̇ u ú u
	5	und gieng in das Gebirge.	ndgi-ng-ind-ge-ge	u ú u u u ú u
2.		Hier genoss er seines Geistes	rg-n-sr-seins-geis-s	ú u ú u u̇ u ú u
		und seiner Einsamkeit	sein-eins-ei	u u̇ u ú u u
		und wurde dessen zehn Jahre nicht müde.	de-en-en-de	u ú u ú u ú ú u ú ú u
3.		Endlich aber verwandelte sich sein Herz,	ndl-ch-r-ndl-ch-r	ú u u̇ u u ú u u u̇ u ú
	10	und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf,		u ú u ú u ú u u u ú u u u ú
		trat vor die Sonne hin	a-o-i	ú u u ú u ú
		und sprach zu ihr also:	a-i-o	u ú u ú u̇ ú
4.		Du grosses Gestirn !	grs-sgr	ú ú u u ú
		*W*as *wä*re dein Glück,		ú ú u u ú
	15	*we*nn du nicht Die hättest,		u u ú ú ú u
		*we*lchen du leuchtest !	lch-lch	u̇ u u ú u
5.		Zehn Jahre kamst du hier herauf	e→a	ú ú u ú u ú u ú
		zu meiner Höhle:	hir-her-rhö	u u̇ u ú u
		du würdest deines Lichtes	dw-ds-ds	u ú u ú u ú u
	20	und dieses Weges	ds-wgs	u ú u ú u
		satt geworden sein,	sgwds	ú u ú u ú
		ohne mich,		ú u ú
		meinen Adler	a-e	ú u ú u
		und meine Schlange.	a-e	u ú u ú u
6.	*25*	Aber wir warteten deiner an jedem Morgen,	wir-war-da-de	ú u u ú u u ú u u ú u ú u
		nahmen dir deinen Überflüss ab		ú u u u̇ u ú u u ú
		und segneten dich dafür.		u ú u u ú u ú
7.		*S*iehe !		ú
	30	*I*ch b*i*n meiner Weisheit überdrüssig,		u ú u u ú u ú u u u
		w*i*e die B*i*ene,	i	ú u ú u
		d*i*e des Honigs	i→a	ú u ú u u ú u ú u ú
		zu f*i*el gesammelt h*a*t,		
		ich bedarf der Hände,		u u ú u ú u
	35	die sich ausstrecken.		ú u ú u u
8.		Ich möchte verschenken	e	u ú u u ú u
		und austheilen,		u ú u u
		bis die Weisen unter den Menschen	i→e	u u ú u u u u ú u
		wieder einmal ihrer Thorheit	i-ei-i-ei	ú u ú u ú u ú u

[28] Ср.: «Запев подготавливает к впечатлению от песни, указывая на ее метрическую схему» (*Веселовский*, Поэтика. СПб. 1913, 170); «...особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй...» (Ю. *Тынянов*, Ода как ораторский жанр. Поэтика. Ленинград 1927, III, 108). Наблюдения показывают, что в художественной прозе интонационно-ритмический строй первого абзаца или первой части не менее определенно подготавливают интонацию произведения (строй звучания), чем первые строки и строфы в стихе, чем первые такты в музыке.

	40	und die Armen		∪ ∪ ∪́ ∪
		wieder einmal ihres Reichthums	ir-ei-ir-ei	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪
		froh geworden sind.	ro-ordn-ind-i	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́
9.		Dazu muss ich	u-→i	∪ ∪́ ∪́ ∪
		in die Tiefe steigen:	i	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪
	45	wie du des Abends thust	i-u	∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́
		wenn du hinter das Meer gehst	→e	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪́
		und noch der Unterwelt Licht bringst,	→i	∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪́
		du		∪́
		überreiches Gestirn !	u-i	∪́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪́
10.	*50*	Ich muss,		∪ ∪́
		gleich dir,		∪ ∪́
		u n t e r g e h e n,		∪́ ∪ ∪́ ∪
		wie die Menschen es nennen,	i→e	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪
		zu denen ich hinab will.	e→i	∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪́
11.	*55*	So	e	∪́
		segne mich denn,		∪́ ∪ ∪ ∪́
		du		∪́
		rugihes Auge,	u	∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪
		das ohne Neid		∪ ∪́ ∪ ∪́
	60	auch ein allzugrosses Glück	a	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́
		sehen kann !		∪́ ∪́
12.		Segne den Becher,	e	∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪
		welcher überfliessen will,	el→li-il	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́
		dass das Wasser	das-das-as-old	∪́ ∪ ∪́ ∪
		golden		∪́ ∪
		aus ihm fliesse	i	∪ ∪́ ∪́ ∪
	65	und überallhin		∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪
		den Abglanz		
		deiner Wonne	den-dan-one-ae	∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪
		trage !		
13.[9]		Siehe !		
13.		Dieser Becher	i→e	∪́ ∪́ ∪ ∪́ ∪
		will wieder leer werden,	wil-wi-ler-wer	∪́ ∪ ∪́ ∪́ ∪
		und Zarathustra		∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪
	70	will wieder Mensch werden.	i→e	∪́ ∪́ ∪ ∪́ ∪́ ∪
14.		— Also begann	o-a	∪́ ∪́ ∪ ∪́
		Zarathustra's Untergang.»[29]	a	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪́

3 основных компонента определяют звуковую окрашенность отрывка: 1. синтаксические, риторические фигуры и обусловленные их рисунком варианты повторов или контрастов морфем и флексий, а значит, — и соответствующей звуковой фактуры. Например: фигурой повтора-параллелизма

«will wieder leer werden . . . will wieder Mensch werden»

[29] Also sprach Zarathustra: Nietzsche's Werke, 6. Leipzig 1899, 9—10. Текст разбит мною на строки соответственно произносительно-смысловым единицам (синтагмам-колонам); таким образом, конец каждой строки означает паузу. «Лесенкой» в некоторых строках отмечены дополнительные паузы. В первой колонке вправо от текста обозначены основные эвфонические фигуры, во второй колонке — метрическая схема строки. Все эта знаки являются партитур ой одного из возможных вариантов интонирования текста: « Синтагмы выделяются интонацией в зависимости от смысла, придаваемого говорящим, или от трактовки текста читающим. В языке нет зафиксированных синтагм. Они являются творчеством, продуктом речевой деятельности человека» (*Л. Щерба.* Цитирую по богатой новыми положениями статье М. Гиршмана: Вопросы литературы 1968, 2: 171.)

обуславливается и симметричность звуковых повторов в параллельных строках; 2. чисто звуковая упорядоченность, инструментовка; 3. ритм как чередование ритмизованных и ритмически нейтральных строк.

Разнообразием риторических фигур I раздел не отличается. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться ко II разделу, где стиль Ницше, как бы постепенно набрав силу, развертывается в полном блеске его взращенной античностью риторики. Однако самые элементарные приемы синтаксической упорядоченности — повтор, параллелизм, контраст — можно встретить и здесь. Хотя рисунок многих синтаксических фигур воспринят А. Белым от Ницше и рассмотреть их было бы поучительно, я сознательно обхожу этот аспект темы.

Есть две причины, которые, с одной стороны, позволяют, с другой — вынуждают обойти здесь вопрос о восприятии А. Белым узора некоторых синтаксических фигур, характерных для Ницше или разработанных Ницше. Одна из них заключается в том, что анализ иноязычного влияния на уровне синтаксиса требует гораздо большей детальности, чем это позволяют размеры данной статьи. В то же время фонетические системы русского и немецкого языков достаточно близки для того, чтобы при сопоставлении звукового уровня прозы этих двух писателей разноязычие не явилось труднопреодолимым барьером. С точки зрения анализа ритма особенно важно, что для обоих языков характерно незакрепленное сильное экспираторное ударение и сильная редукция, т. е. относительно большая разница в количестве звука между ударным и неударным гласным (ср., например, с угро-финскими или романскими языками). Важно и то, что господствующие системы стихосложения в обоих языках сходны. Метрическое взаимодействие русского языка с немецким во времена Ломоносова или Жуковского подтверждает мысль о беспрепятственности контакта этого рода. Проблема иноязычности, таким образом, в данном случае решается относительно просто: прием попадает в сравнительно родственную среду.

С другой стороны, изолируя анализ ритма от анализа синтаксических фигур, я хотела бы выдвинуть своего рода «оппозицию». Из года в года все больше утверждается мнение, что в ритмической прозе и даже в свободном стихе (не говоря уже о прозе) ритмизация является просто следствием, сопутствующим признаком упорядоченного синтаксиса, а не самостоятельно действующим фактором.

«Особенность «свободных стихов» в том именно и заключается, что они метрической схеме не подчиняются, отклоняются от строгой закономерности в расположении ударений; поэтому всякая попытка отыскать метрическую формулу такого стиха, а тем более так называемой «ритмической прозы» (например, статья Андрея Белого о ритмической прозе Гоголя) заранее, по теоретическим и общим причинам, должна быть неудачной. Однако, взамен отсутствующего метра, выдвигаются другие формы упорядочения или построения словесного материала, в данном случае — именно потому более отчетливо, что на них лежит теперь задача без помощи метра создать художественное построение стиха.»[30]

[30] *В. Жирмунский,* Композиция лирических стихотворений. Петербург 1 921, 87—89

Это решительное и убежденное предостережение В. Жирмунского, поддержанное столь же веским заявлением Б. Томашевского, что «искать стоп в прозе не нужно и бесполезно»,[31] обусловило то, что *ритмика* прозы с тех пор и все более преимущественно описывается через характеристику синтаксических фигур.

Конечно, очень важно, что с тех пор как В. Жирмунский подчеркнул роль синтаксических фигур в качестве «метризующего момента», внимание ритмологов (и далеко не безрезультатно!) приковано к этому фактору. Но роли его не следует преувеличивать. Нужно помнить, видимо, и о правоте Ю. Тынянова, который в споре с этой теорией В. Жирмунского утверждал:

«Синтаксическим строением не заслоняется метр как динамический принцип.»

В качестве авторитета Тынянов приводит также мнение Вундта о древнееврейской поэзии:

«Здесь, как и везде, parallelism membrorum вовсе не заменяет ритма, как ранее полагали, но сопровождает его как усиление, которое развивается на его основе и уже предполагает его наличие.»[32]

Итак, искусственная изоляция анализа ритма от анализа синтаксиса представляется знаком не только слабости избранного метода, но и силы его: она позволяет подчеркнуть роль именно ритма и описать его достаточно полно.[33] Исходя из этого, я осмелюсь ограничиться по поводу синтаксических фигур в I раз деле «Заратустры» лишь одним общим замечанием: этих фигур достаточно много, чтобы можно было ощутить установку на повышенную упорядоченность синтаксиса, и достаточно мало, чтобы не заглушить ими действия других компонентов, которые в следующих частях перемещаются на роль «обертонов», т. е. становятся менее уловимыми, что же касается эвфонии, или инструментовки (или, как принято говорить теперь, — фонологического уровня) — организацию этих первоэлементов внешней формы слова хотелось бы рассмотреть подробнее, тем более что в прозе исследуемых авторов между эвфоническими и ритмическими фигурами существует довольно очевидная корелляция.

Об эвфонической упорядоченности своей прозы Ницше писал:

«Mein Stil ist ein *Tanz*, ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale.»[34]

[31] *Б. Томашевский*, О стихе (статьи). Прибой 1929, 280.
[32] *Ю. Тынянов*, Проблема стихотворного языка. Москва 1965, 56; Цитата из Вундта находится там же, 39.
[33] По той же причине я намеренно не рассматриваю работы над семой, образно-метафорической системой, лейтмотивами и т. д., хотя проза сравниваемых писателей дает богатейший сопоставительный материал и в этом отношениии и хотя коснуться этих сфер в конце концов придется.
[34] Nietzsche's gesammelte Briefe in 6 Bänden. Berlin 1905, 2: 574.

Игра *симметрией* звуковых повторов и *нарушениями* этой симметрии бросается в глаза с первых же строк произведения, собственно, с названия и имени героя, содержащего симметрию согласных: **z-r-t — s-t-r**[35]. Почти в каждом колоне можно наблюдать звуковые повторы, которые создают его «звуковую характеристику», его эвфоническую окраску. В свою очередь, эвфонические орнаменты отдельных колонов, соотносясь друг с другом, образуют «метаорнамент»: эвфоническое движение от строки к строке. Ограничившись построчными пометками к эвфоническому рисунку отдельных колонов, рассмотрим, как соотносятся они *между* собой.

Началом всему становится ход на **a**, который в последнем колоне первого предложения сменяется ходом на **i**:

«dreissig Jahr alt war»
«*gi*eng *i*n das Geb*i*rge»

Движение на вокалическом уровне сопровождается инструментовкой на **s**, затем на **g** — на уровне консонантном. Эти звуки создают основной эвфонический фон раздела. Повторение **s**, **g**, и **d** в следующих предложениях:

«Hier *g*enos*s* er *s*eine*s* Geiste*s*»
«dieses Weges satt geworden sein»
«wur*d*e *d*essen zehn Jahre nicht mü*d*e»
«*end*lich aber verw*a*n*d*elte . . .»

как бы контрапунктирует с инструментовкой на **h**, **ch**, **w**, которая выдвигается на первый план с конца 4-го предложения:

«nicht—hättest—welchen—leuchtest»,
«hier herauf zu Höle»,

На вокалическом уровне это сопровождается появлением неопределенных повторов **e**, которое в следующих предложениях восходит до **i**, как бы уступая ему доминирующую роль:

«untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will»,
«segne den Becher, welcher überfliessen will»

Но наступает обратно направленный ход **i** → **e**:

«will wieder leer werden — will wieder Mensch werden»

который вместе с предшествовавшими ему вариациями **e-u-a-o-a, a-o-a**

«du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzugrosses Glück sehen kann»
«den Abglanz deiner Wonne trage»

возвращает к господству исходного **a**:

«Also begann Zarathustra's Untergang».

[35] Нужно помнить об ослабленном контрасте между звуками *з* и *с* в немецком языке

Ему сопутствует инструментовка на **g**, которую мы уже отметили в первом предложении раздела. Так конец смыкается с началом. Заключительная фраза раздела эвфонически усилена внутренней рифмой

begann—Untergang

и проясненным ритмом.

Даже при сравнительно беглом обзоре фонетической структуры отрывка становится очевидно, что в звуковых повторах, которые придают прозе Ницше своеобразную эмоциональную окраску и кажутся импрессионистически произвольными, есть строгая упорядоченность. В многообразии звуковой инструментовки I раздела доминируют следующие фигуры:

а) параллельно направленные звуковые ходы:

«Endlich aber verwandelte sich sein Herz»: **ndl-ch-a-r-ndl-s-ch-r**

в) фигура обратно направленного хода или зеркальной симметрии, благодаря которой создается либо столкновение-стык в месте встречи противоположно направленных движений,

«wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will»: **i-e—e-i**

либо натяжение на концах созвучных, друг другу:

«Dazu muss ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends thust»: **u-i—i-u**

с) контрапункт звуковых групп внутри раздела, благодаря которому ведущие и аккомпанирующие звуки как бы меняются ролями,
d) возврат в конце раздела к иструментовке на те звуки, преобладанием которых был начат раздел: конец встречается с началом. Но как связаны фигуры инструментовки с ритмикой?

Исследователи прозы Ницше, говоря о ритме ее, как правило, ограничиваются признанием свободы смены в ней ритмизованных и ритмически нейтральных строк:

«Im Zarathustra haben wir es auch nicht mit reiner Dichtung zu tun. Das Werk bleibt auf der Grenzscheide von Poesie und Prosa, denn es fehlt das unerlässliche Kennzeichen reiner Poesie: der das ganze Kunstwerk durchströmende Rhythmus . . . Davon abgesehen, hat Nietzsche alle andere Mittel poetischer Ausdrucksweise angewendet.»[36]

Подобно многим другим, автор приведенных строк видит в невыдержанности последовательной ритмизации в «Заратустре» только признак гибридности рода, к которому относится произведение, смесь в нем качеств поэзии и прозы: присутствие ритма как знак поэзии, отсутствие — как знак прозы. Однако важно, наверно, не только констатировать этот факт, но и проследить,

[36] S. Vitens, Die Sprachkunst F. Nietzsche's in «Also sprach Zarathustra». Bremen-Horn 1951, 71.

какие ритмы или ритмические фигуры с какой закономерностью сменяются; нет ли своей закономерности в смене ритмизованных и ритмически нейтральных строк. Более пристальный взгляд на колебания ритмической заряженности «Заратустры» позволяет увидеть и в них довольно высокую упорядоченность.

Раздел начинается предложением, первый колон которого

«Als Zarathustra»: ó ∪ ∪ ó ∪

— представляет собой хориямб. Схема этого размера, как бы опирающегося, подобно цепному мосту, на ударения по краям (ó ∪ ∪ ó), как бы интерферирующего *противоположные движения* волн (нисхождение хорея и восхождение ямба) является своеобразной микромоделью ритмического рисунка всего раздела. В самом деле, фигура хориямба повторится ещене раз (строки 11, 16, 57, 61, 67—68) и вернется, разумеется, в последнем предложении

«Also begann» ó ó ∪ ó,

ритмически смыкая конец с началом. Но главное, конечно, не в том, что фигура хориямба повторяется. Главное в том, что принцип движения, заключенный в ней, т. е. *столкновение противоположно направленных ритмов*, является общим законом ритмического движения в разделе. Почти каждое предложение (за исключением серединных, о которых речь впереди) и многие колоны как бы натянуты на остриях ударений, расставленных по концам, подобно фигуре хориямба: начало тяготеет к хорею, конец — к ямбу. Так, уже второй колон первого предложения начинается хореической стопой, т. е. нисхождением, которое немедленно и крайне энергично тормозится моллоссом

«dreissig Jahr alt war»: ó ∪ ó ó ó,[37]

после чего появляется ямб, т. е. противоположно направленный ритм, в одном случае варьирующийся с анапестом, т. е. ритмом того же направления. Следующее предложение тоже динамизируется столкновением хорея (I колон) с ямбом (2 и 3 колон), и только в самом конце приобретает особое замедление благодаря двух бакхиям 3

«zehn Jahre nicht müde»,

которые, впрочем, нисколько не нарушают вырисовывающейся картины, напротив: усиливают ее удвоенным замедлением конца фразы. Третье предло-

[37] Заметить: Jahr, а не Jahre.

жение снова повторяет этот принцип столкновения хореического начала с ямбическим продолжением, благодаря чему фигура смены хореев ямбами закрепляется во внутреннем слухе читателя как сравнительно равномерное волнообразное движение ритмов, своего рода приливы и отливы. Ощущение повторяемости этих приливов и отливов усиливается тем, что именно в третьем предложении, к концу его, возвращается фигура хориямба, как бы утверждаясь в качестве основной ритмической фигуры раздела:

$$(\acute{\upsilon}\ \upsilon)\ \mathrm{n} \rightarrow (\upsilon\ \acute{\upsilon})\ \mathrm{m}$$

Следует подчеркнуть, видимо, уже здесь, что фигура хориямба или тяготеющих к нему вариантов ритмического рисунка вполне созвучна принципу зеркальной симметрии, которую — как мы уже видели — Ницше предпочитает и в инструментовке. Больше того: одной из наиболее типичных для Ницше синтаксических фигур является фигура «обратного параллелизма», которая ведь тоже строится по принципу зеркальной симметрии. В первом разделе таких синтаксических фигур еще нет (здесь работают, прежде всего, ритм и эвфония), но уже во втором разделе можно встретить характерную конструкцию:

«Jetzt liebe ich Gott: die Menschen liebe ich nicht»,[38] —

две части которой с зеркальной симметричностью располагаются по обе стороны оси симметрии — двоеточия.[39] Итак, одна и та же фигура доминирует на уровнях инструментовки, ритмики и синтаксиса. Натяжение противоположно направленных звуковых, ритмических и синтаксических ходов от полюсов к оси симметрии (или, напротив, от оси симметрии к полюсам, как мы увидим дальше) создает то особое напряжение внутри фразы, тот особый эффект волнообразных приливов и отливов, которые так отличают прозу Ницше:

«Die Kunst des grossen Rythmus, der *grosse Stil* der Periodik, zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft ist erst von mir entdeckt.»[40]

Но вернемся к тексту. 4 предложение обогащает установившуюся схему новым вариантом: начало 1 и 2 колона усилены двойными ударениями, но этот медленный приступ двух нисходящих иоников, как и можно было ожидать, уравновешивается молоссом в конце третьего колона. Симметрия, таким образом, несмотря на нарушения, сохраняется: замедленному началу

[38] Also sprach Zarathustra, 11; ср.: «Eure Liebe zum Weibe und des Weibes Liebe zum Manne» (104).

[39] Замечания о синтаксической фигуре этого типа см.: S. Vitens, Die Sprachkunst F. Nietzsches in «Also sprach Zarathustra», 81—82; — H. Morava, Sprache und Stil von Nietzsches «Zarathustra». Berlin 1958, 40—43; — H. Häntzschel-Schlotke, Der Aphorismus als Stilform bei Nietzsche. Augsburg 1967, 52

[40] F. Nietzsche, Ecce homo, 54.

соответствует замедленный конец 3 колона, а, — как напоминание о первичной формуле симметрии, — в последнем колоне снова возвращается хориямб.

5 предложение тоже начинается двойным ударением, и это особенно интересно уже не столько для оценки ритмики самой фразы, сколько для обнаружения принципа взаимодействия между ритмикой предложений, следующих одно за другим. Здесь, оказывается, тоже есть своя упорядоченность. Как не трудно было заметить, до сих пор *все* фразы начинались энергичными ударениями: первые три — хореическими стопами, 4 и 5 — бакхием 3, еще более подчеркивающим эту энергичность приступа. На фоне этой — уже как будто установившейся — закономерности 6-я фраза звучит отступлением от нее. Почти целиком выдержанная в трехсложниках, которые впервые в тексте появляются в таком обилии, она кажется менее мускулистой, слишком ускоренной. Еще более пониженным слышится ритмический тонус в 1 колоне 7 фразы

«ich bin meiner Weisheit überdrüssig»,

где метр вообще не выдержан, а безударное начало и гипердактилическая клаузула явно диссонируют с господствовавшей фигурой, опирающейся на ударения по полюсам. Только симметричность ритмических ходов 2 и 3, 4 и 5 колонов

«wie die Biene, die des Honigs . . .»,
«ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken»

и особенно ямбы в конце 3 колона

«zu fiel gesammelt hat»

поднимают падающий, задыхающийся ритм.

Ритмическая заряженность следующей, 8 фразы возрастает, обещая, однако, сложиться в фигуру с обратной ритмической схемой: переходам от хореев к ямбам в первом предложении здесь соответствует быстрый переход от ямбов и трехсложников к хореям, распространившимся на основную часть предложения

ú u ú u ú u ú u u u ú u
«wieder einmal ihrer Thorheit // und die Armen //
ú u ú u ú u ú u ú u ú u ú
wieder einmal ihres Reichthums froh geworden sind»

Эта тенденция к контрапунктности достигает своего апогея в начале 9 предложения

u ú ú u
«Dazu muss ich»,

схема которого прямо противоположна хориямбу (∪ ́ ́ ∪). Нельзя не заметить, что именно здесь появляется мотив *нисхождения*, т. е. движения, противоположного названному в первой фразе *(восхождение)* и утверждаемого концовкой раздела. Таким образом, 9 предложение контрапунктирует с первым и ритмически (первый колон), и тематически, но уже с конца его наступает нарушение корелляции этих двух уровней: тема нисхождения и вообще сопоставление «Человек — солнце» продолжает развиваться дальше, а в ритмике начинается стремительный возврат к исходной фигуре хориямба. Но эта стремительность не означает моментальности: сначала нарастает количество ямбов, перемежающихся с анапестами, и спондеев, замедляющих звучание клаузул

́ ́ ́ ́ ́ ́
«Meer gehst», «Licht bringst», «hinab will».

Если в конце 9 предложения появляется фигура, отдаленно напоминающая хориямб — расставленностью ударений по концам, — то в начале 11 предложения повторяется ритмическая схема первых двух колонов четвертого предложения

«So segne mich denn, du ruhiges Auge», ср: «Du grosses Gestirn ! Was wäre dein Glück».

Ницше усиливает напряженность ожидания, не стремясь, однако, немедленно удовлетворить его (см. конец II фразы). Он прекрасно осознает действенность ожидания, подстегиваемого неполнотой, неполной реализованностью:

«*Das Unvollständige als das Wirksame.* — Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, haltmachen: so ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankens, einer ganzen Philosophie wirksamer als die erschöpfende Ausführung: man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmnis selber zu überwinden, welcher ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war.»[41]

Только после задержки (от перелома в 9 до 11 предложения) наступает — каденциями — возврат. Первые колоны 12 и 13 фраз

«Segne den Becher», «Sie ! Dieser Becher»,

точно повторяют ритмическую схему первой строки — хориямб, — которая в 12 предложении развертывается в смену хореев ямбами, а в 13 — удваивается

«Sie ! Dieser Becher» и «und Zarathustra»

[41] F. Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, A. Kröner Verlag, Stuttgart (Taschenausgabe), 156.

перемежаясь с бакхием 3. Итак, фразы 12 и 13 тесно связаны параллелизмом первых колонов, который реализуется, однако, не в синтаксисе, а в ритме (ó ∪ ∪ ó ∪) и инструментовке (S-d-e-Becher). Гармонируя с началом раздела ритмически и эвфонически, они контрапунктируют с первой поворотной фразой (6) не только на уровне звуковом, но и на образно-тематическом: тема благословления солнца людьми сменяется призывом к солнцу благословить Человека — солнце и Человек должны поменяться местами.

Упорядоченность элементов в последних трех фразах, составляющих каденцию, неуклонно возрастает: усиливается эвфоническая заряженность, все больше проясняется метрическая схема, причем хориямб повторяется с возрастающей регулярностью: в 12 фразе — 1 колон на 5 колонов, в 13-ой — 2 колона на два более протянутых колона, (по 4 ударения) а в заключительной — один на один сравнительно равной долготы:

// ⏑ ⏑ / ⏑⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
«Also begann // Zarathustra's Untergang»

Как знак повышенной упорядоченности в конце возникает и синтаксический параллелизм (13 фраза), и рифмовка (14 фраза). В плане ритмико-эвфоническом композиция первого раздела представляет собою кольцо: конец смыкается с началом, однако тематически конец и начало противостоят друг другу. Таким образом, формальный возврат заключает в себе не только возвращение к исходному, но и отрицание его. Этот принцип построения лег в основу многих произведений русских символистов, вполне соответствуя своеобразию их интерпретации мотива вечного возвращения. В качестве примера использования этого принципа композиции можно назвать III симфонию А. Белого «Возврат», многие стихи А. Блока, например, «О доблестях, о подвигах, о славе . . .» и др.

Детальный анализ ритмической структуры раздела показывает, что характеризовать ее как свободную смену метризованных и ритмически нейтральных строк совершенно недостаточно. В этой смене есть строгая и функционально оправдываемая закономерность. Если напряжение фразы обуславливается столкновением в ней противоположно направленных ритмических фигур, то ритмическое напряжение и вместе с тем ритмическое единство раздела достигается эффектом *ритмического ожидания*,[42] которое возникает в момент нарушения устанавливающейся (но не установившейся) ритмической схемы (6 фраза), и удовлетворяется при возвращении к ней (начиная со 2 половины 9 предложения).

[42] О роли читательского ожидания и связанном с ним эффектом «минус-приема» см. у *Ю. Лотмана*, Структура художественного текста. Москва 1970, 121—122. Применительно к Ницше эта идея была в общих чертах высказана М. Ландманном: «Worauf beruht dichterische Form? Auf der periodischen Wiederkehr weniger, im Ganzen des Sprachflusses aber doch auffelliger Struktureinheiten metrischer oder lautlicher Art: auf der Erzeugung und Erfüllung bestimmter Erwartungen» (M. Landmann, Geist und Leben. Varia Nietzscheana. Bonn 1951, 128).

Из сказанного очевидно, что появление метрически невыдержанных строк в «Заратустре», — не просто признак смеси поэзии с прозой: *ритм работает на протяжении всего произведения*, но то как присутствие ритма, то как потребность, ожидание ритма. И это чередование плюс-приема с минус-приемом — на фоне трех традиций, закрепленных в сознании читателя конца XIX в., (поэзии, прозы, ритмической прозы) — оказывается максимально действенным. Именно этот эффект ритмического ожидания, а не просто повышенная упорядоченность фразы, становится у Ницше главным средством динамизации прозы.

Но разумеется, эффект ритмического ожидания абсолютно не действовал бы, если бы проза не была «ориентирована на поэзию», т. е. если бы она не была повышенно упорядочена на эвфоническом и синтаксическом уровнях, иными словами: если бы читатель не был внутренне настроен (сознательно или бессознательно — это уже другой вопрос) на восприятие «эстетической прозы». Характерно, например, что именно в 7-ой фразе, ритм которой особенно сбивчив (самим ходом слова передавая, как тяжко быть переполненным:» "Ich bin meiner Weisheit überdrüssig") и эвфоническая упорядоченность которой слабее, появляется первое развернутое поэтическое сравнение:

„Wie die Biene, die des Honigs zu fiel gesammelt hat."

Таким образом, падение эстетической заряженности на одних уровнях компенсируется повышением ее на других, общее же ощущение ориентированности на поэзию поддерживается, а значит, поддерживается и чуткость читателя к соответствующим уровням речи. Вот почему остроумные примеры непроизвольной и не замечаемой читателем метризации, взятые Б. Томашевским из «Пиковой дамы» Пушкина и из учебника по литературе,[43] в сущности, не подтверждают мнения ученого, будто «искать стоп в прозе не нужно и бесполезно». Примеры Б. Томашевского говорят только о важности учитывать настрой, который дается уже первыми строками произведения и ориентирует подсознание читателя на повышенную восприимчивость к одним элементам речи, приглушенную — к другим. Подчеркнутая простота, «прозаизм» пушкинской речи, тем более, неупорядоченность языка в учебнике (если он, конечно, не раздражающее неряшлив) настраивают смотреть на стиль как на прозрачное стекло, не замечая его и ища смысла вне его. Напротив, стиль «Заратустры», столь насыщенный всеми признаками поэтической речи (что отмечено и Витенсом) обостряет чуткость читателя к первому традиционному признаку ее — ритмичности; поэтому всякий раз, когда доминирующая ритмическая схема или вообще ритмизация исчезает, а степень эвфонической и синтаксической упорядоченности поддерживается, — возникает ритмичес-

[43] *Б. Томашевский*, О стихе. Прибой, 1929, 281—2.

кое ожидание, острая потребность ритма, которая резко повышает восприимчивость к минимальнейшим прояснениям ритма. Каждый новый наплыв ритмизации или возвращение ожидаемой ритмической схемы она побуждает воспринимать как разрешение диссонанса. На гребне этих ритмических наплывов Ницше и выносит, как правило, лейтмотивы, ключевые идеи (подобно финальной фразе первого раздела), и чувство разрешения, приносимое ритмами, транспонируется читателем на самые идеи, которые кажутся несущими разрешение — даже в случае, если логически не содержат его.[44]

Пример ритмики Ницше учит, что старинный спор Б. Томашевского с А. Белым на тему: «что считать» при анализе ритма прозы, «стопы или колоны»,[45] не имеет реального смысла: считать следует то, что присутствует в художественной речи данного типа, в случае Ницше — и то и другое, а кроме того — надо учитывать соотношение ритмики не только со стилистическими фигурами, но и с другими уровнями структуры художественного произведения, по вертикали. Каждый аспект художественной речи должен учитываться как полный содержания жест.

«Man muss alles, Länge und Kürze der Satze, die Interpunktionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente — als Gebärden empfinden lernen! . . .»[46]

6. Обратимся к примеру из А. Белого. Рассмотрим, как и в предыдущем случае, I раздел I части.

1. **Стояла душная страда.**	∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́
Мостовая ослепительно сверкала.	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪
2. Трещали извозчики,	∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪
подставляя	∪ ∪ ∪́ ∪
жаркому солнцу истертые, синие спины.	∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪
3. Дворники	∪́ ∪ ∪
поднимали прах столбом,	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́
не смущаясь гримасами прохожих,	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪
гогоча коричнево-пыльными лицами.	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪

[44] Здесь уместно будет заметить, что А. Белый остро ощущал эту связь ритмического своеобразия прозы Ницше с кругом его идей, видя в самой ритмике его выражение сущности философско-этических поисков немецкого мыслителя: «Творческий образ паразитирует на ритме; познание — на образе; мораль — на познании. У жизненного ритма разводится много паразитов и он хиреет, а с ним хиреет и личность. Возвращая личность к ее музыкальному корню, Ницше опрокидывает религию, философию, мораль. Ницше верно поставил вопрос, но, решая его при помощи Вагнера, оказавшегося *обманщиком*, он в сущности возрождал *не героя, а актера, не жизнь, а сцену*» («Весы», 1908, 9 : 36).

[45] См.: *А. Белый*, О художественной прозе. «Горн», Москва 1919, № 2—3; — *Б. Томашевский*, А. Белый и художественная проза: «Жизнь искусства», 1920, № 454, 458, 459; отклики на этот спор можно найти в статье *В. Жирмунского*, Formprobleme in der russische Literaturwissenschaft: Zeitschrift für slavische Philologie 2 (1925) 136, а также в книге «Композиция лирических стихотворений».

[46] Nietzsche's Werke, 10. Aufzeichnungen zur Lehre vom Stil. Идея жеста, особенно применительно к звукам речи, была А. Белому очень близка. Ср.: «Как мы, наблюдая издали оратора и видя жесты — по ним в общем определяем смысл,... так же звук я беру здесь, как жест, на поверхности жизни сознания, — жест утраченного содержания» (*А. Белый*, Глоссалолия. Берлин 1922, 10).

4. На тротуарах бежали	∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́
истощенные жаром разночинцы	∪ ∪ ∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪
и подозрительные мещане.	∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪
5. Все были бледны	∪́ ∪́ ∪ ∪ ∪́
и надо всеми нависал	∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́
свод голубой,	∪́ ∪ ∪ ∪́
серо-синий,	∪ ∪ ∪́ ∪
то серый, то черный,	∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪
полный музыкальной скуки,	∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́
вечной скуки,	∪́ ∪ ∪́ ∪
с солнцем-глазом посреди.	∪́ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́
6. Оттуда лились	∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́
потоки металлической раскаленности.	∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪
7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем,	∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́ ∪ ∪ ∪́
боясь смотреть	∪ ∪́ ∪ ∪́
в глаза правде.[47]	∪ ∪́ ∪ ∪

Проза А. Белого еще не изучена, и о ритмике ее существуют только самые общие замечания, подчеркивающие преимущественно два момента. Первый из них — это единодушное признание новизны ритмического строя прозы автора Симфоний. В самом деле, отличие прозаического ритма А. Белого от любого из известных русской традиции типов (тургеневско-бунинского, горьковского и даже гоголевского) очевидно без каких-либо специальных измерений. Второе, что характерно для большинства замечаний о прозе А. Белого — это стремление свести ее ритмику к какому-нибудь одному метру. Так, Иванов-Разумник утверждает, что I симфония выдержана в дактило-спондеическом ритме. Основной метрической линией сиринского варианта «Петербурга» критик считает анапест, который в варианте 1922 г. якобы сменяется амфибрахием. М. Шагинян и О. Мандельштам говорят о гекзаметрах в прозе А. Белого 20-х гг., Е. Замятин — о «хроническом анапестите», и даже сам автор, — правда, характеризуя свою позднюю прозу, — утверждает:

> «Моя проза — совсем не проза; она — поэма в стихах (анапест).»[48]

В действительности, как показывает и приведенный отрывок, raison dêtre ритмизации у А. Белого — в ее несводимости к одному метру, в контрапунктированной смене разных метров и ритмически нейтральных строк. Подобно Ницше, хотя и менее искусно, А. Белый динамизирует свою прозу, используя основные принципы ритмики «Заратустры», т. е. столкновение противоположно направленных метров (реже) и эффект ритмического ожидания с разрешением его в концовке (как главный динамический элемент).

[47] *А. Белый*, Симфония (2-я драматическая). Москва 1902, стр. 3. Деление текста на строки, обозначения эвфонического и метрического рисунка проведены мною по принципам, которые описаны в примечании на стр. 296. Нумерация предложений или групп предложений принадлежит А. Белому.

[48] *Р. Иванов-Разумник*, Вершины. Петроград 1923; — *М. Шагинян*, «Эпопея» А. Белого («Летопись дома литераторов», 1921, № 1); — *О. Мандельштам*, рецензия на «Записки чудака» («Красная новь», 1923, № 5); — *Е. Замятин*, в кн. «Как мы пишем». Ленинград 1930, 37; — *А. Белый*, предисловие к «Маскам», 11.

Посмотрим поближе, как это осуществляется.

Раздел начинается метрически выдержанными предложениями: 1 — в ямбе, 2 — в пеонах 4 (через анапест). Метризация поддержана эвфонией: симметричностью повторов ударного **а** (**а-u-а-а-i-а**) и сочетаний **st-str**, **st-st-t-l-sv**. Движение ритмов здесь — однонаправленное, оба предложения предстают как размеренно-описательные, с ускорением во 2 фразе. 2 абзац начинается симметрично предыдущему предложению: там I анапест переходит в пеон 4, здесь I амфибрахий комбинируется с пеоном 2. Но уже во втором колоне наступает перебой: встреча пеона 2 с пеоном 3 раскалывает фразу надвое, создавая паузу

(извозчики || подставляя).

Беспокойное напряжение фразы усиливается введением нового конфликта: во второй части устанавливается дактиль, но метрический раздел, после которого начинается дактиль

(жаркому солнцу и т. д.)

не совпадает с синтаксическим, который, как мы видели, наступил раньше

подставляя.

Таким образом, вступают в борьбу два принципа введения пауз: метрический и синтаксический, стихотворный и прозаический, и это взрывает фразу. То же самое происходит и в третьем абзаце. 1 колон его начинается безмятежно, по инерции предыдущей строки — дактилем, но со второго слова резко перебивается анапестом, т. е. противоположно направленным метром, который отрывает предикат от субъекта и заканчивается двухсложником,

«дворники || поднимали прах столбом».

На фоне трехсложников и пеонов эта часть резко выделяется, и следующие за ней трехсложники и пеоны кажутся заметным падением ритмической напряженности. Потому и 4-ый абзац, где взрывов нет, представляется ритмически вялым, хотя в нем есть ритмический параллелизм с 3 абзацем

«не смущаясь гримасами прохожих» — «истощенные жаром разночинцы»,

некоторая упорядоченность в ритмике и, особенно, в эвфонии: фраза инструментована симметричностью повторов **r-r-ža** || **ščen-žar-rz** || **zr-ščen**, т. е. в ней доминируют звуки, которые в первых предложениях появляются лишь изредка и до конца раздела в таком обилии уже не вернутся. В 5 абзаце начинается возврат: с 3 колона устанавливается последовательно выдержан-

ный дактиль, который в трех последних колонах сменяется хореем. Возвращение дактиля ритмически связывает 5 абзац со 2-м. Связь поддерживается и эвфоническим параллелизмом: дактилические колоны обоих предложений инструментованы на **o-e** и **s-r-n** (т. е. создают как бы звуковой фон для образа солнца, который в них появляется). Возрастание упорядоченности элементов сказывается и в синтаксисе — благодаря скоплению простых повторов («Все... надо всеми», «музыкальной скуки, вечной скуки») и варьированных («серо-синий, то серый, то черный»), сильно поддержанных эвфонически. В следующем, 6 предложении, ритмический напор снова ослабевает. Но поскольку эвфоническая упорядоченность опорных звуков инструментовки раздела не только не снижается, а наоборот, благодаря симметричности звуковых ходов (**t-n-sl-t-k-t-l-sk-l-n-st**) усиливается, — постольку создается ритмическое ожидание. Разрешением его приходят ритмы последнего предложения. Последовательностью метров (дактиль-ямб) и инструментовкой на **a** оно как бы замыкает кольцо, возвращая нас к I строкам: конец встречается с началом.

Смена дактиля ямбом в последнем абзаце выразительна не только тем, что с зеркальной симметричностью отражает ритмические ходы I абзаца (ямб-дактиль), но и тем, что создает эффект замедления, который усиливается встречей в самом конце раздела-сегмента стопы ямбической с хореической. Два ударения оказываются рядом

∪ ́ ́ ∪
«в глаза правде»,

выполняя роль тех самых спондеев или молоссов, которые так часто использует Ницше, придавая медлительную тяжесть концовкам отдельных фраз. То, что двусложники без пиррихиев у А. Белого соответствуют иногда спондеям у Ницше, — вполне закономерно: нейтральная немецкая речь, как известно, тяготеет к двусложникам, следовательно, эффект замедления в ней достигается более тяжелыми спондеями или даже молоссами; нейтральная русская речь тяготеет к трехсложникам, следовательно, достаточно появиться скоплению ямбов, например, (но без пиррихиев!), чтобы возник эффект замедления.

Анализ ритмики I раздела Драматической симфонии показывает, что для динамизации прозы А. Белый обращается к тем же самым приемам, которые мы наблюдали в «Заратустре»: 1. он взрывает фразу, сталкивая в ней противоположно направленные метры (эффект усиливается нередко несовпадением синтаксических и метрических пауз, — своего рода синкопами); 2. он поддерживает напряжение и направленное движение в разделе, перемежая метризованные и ритмически нейтральные строки, т. е. комбинируя плюс-прием с минус-приемом. В результате возникает ритмическое ожидание, которое заставляет чутко реагировать на все колебания ритмической заряженности в разделе.

Дальнейшее детальное исследование двух текстов показало бы, что вибрация ритмов у А. Белого, в отличие от Ницше, более часта и капризна, в ней есть элемент прихотливой игры, необязательности (особенно там, где паузы метрические конфликтуют с синтаксическими); и размах ритмических колебаний не несет столько напряжения и энергии, но связь этих колебаний с уровнем образно-семантическим у обоих авторов сходна: в наплывах ритмов А. Белый тоже, используя их энергию, выносит лейтмотивы или ключевые идеи-образы. Рамки статьи не позволяют остановиться на этом вопросе подробнее, но невозможно не упомянуть о сходстве тех образно-тематических рядов, противоположение которых воспроизводится в колебаниях ритмической энергии: люди и солнце, солнце-глаз, (отраженное в эвфонии обоих отрывков) т. е. миры земли и — неба, времени и — вечности, вступают в контрапунктные отношения, меняясь местами и вновь противополагаясь, и вот уже не солнце-глаз взирает из вечности на землю, а — глаз Заратустры,

«das Auge Zarathustra's, ein Auge, das die ganze Thatsache Mensch aus ungeheurer Ferne übersieht, — *unter* sich siet»,

и «вечность в образе черной гостьи (бедной родственницы — *Л. С.*) разгуливает вдоль комнат ... по-родственному.»[49] И кольцевое возвращение ритмов аккомпанирует идее вечного возвращения.

На функциональное — а не просто формальное — сходство ритмических приемов А. Белого и Ницше обратила внимание М. Шагинян. В рецензии на «Эпопею» она подчеркнула, что А. Белый «пользуется неожиданными и небывалыми в прозе приемами», предоставив ритму

«делать за него работу воплощения темы. Содержание не выговорилось, не выложилось у него, а выпелось, вытанцевалось, если не бессознательно, то во всяком случае неотделимо от певучего качества речи как чистой формы... целый роман — родился музыкально. В текст ничего не вложено, — все содержание пришло «вплавь», на волнах закономерного ритма. Ницше умел так музыкально рождать даже мысли, вынося их, как пену, на гребне певучесвязанных слов.»[50]

Что же касается эффекта ритмического ожидания, — он был замечен у А. Белого Ю. Тыняновым и — не без иронии — описан в следующих словах

«Приведу еще характерный пример о ритме прозы А. Белого, — прозаический ритм, по этому отзыву, напоминает хлопанье ставен в бессонную ночь: *все ждешь, когда уж хлопнет*»[51] (подчеркнуто мной — *Л. С.*).

Бросается в глаза любопытная деталь: своеобразие ритмики А. Белого Ю. Тынянов толкует расширительно, говоря о «прозаическом ритме» вообще,

[49] Nietzsche's Werke, 8. Leipzig 1895, 2 (Der Fall Wagner); — *А. Белый*, II симфония, 30. — Замечания об образе солнца-глаза в индо-греческой мифологии см. у *Веселовского*, Поэтика. СПб. 1913, 134.

[50] *М. Шагинян*, Эпопея А. Белого Летопись дома литераторов, 1921, № 1; см. также сопоставление с «Заратустрой» в предисловии Д. Чижевского к «Котику Летаеву»: München 1964

[51] *Ю. Тынянов*, Проблема стихотворного языка. Москва 1965, 71—72.

хотя очевидно, что для ритма прозы (в том числе и ритмической прозы) это «хлопанье ставен» не характерно. Судя по другим замечаниям критика,[52] существование прозы А. Белого *между* прозаическим и стихотворным рядами (точнее: *и в прозаическом, и в стихотворном рядах*) ощущается Ю. Тыняновым отчетливо. Почему же возможна эта оговорка? Мне кажется, потому, что в те годы, когда писалась цитированная статья Ю. Тынянова, опыты А. Белого, отвечая эстетическим поискам эпохи, нашли отклик в творчестве целого ряда писателей. За манерой А. Белого стояла школа, что и дало Ю. Тынянову повод для обобщения. Критика тех лет не раз упоминала о воздействии А. Белого на «динамическую прозу» Б. Пильняка, А. Малышкина, А. Веселого, Вс. Иванова и др. Так, например, В. Шкловский, в статье, посвященной А. Белому, со свойственной ему «остраненностью», утверждал

«А. Белый — интереснейший писатель нашего времени. Вся современная русская проза носит на себе его следы. Пильняк — тень от дыма, если А. Белый — дым.»[53]

Мне, однако, хотелось бы обратиться к более отдаленному примеру.

7. «Этой девочке кукол дарили на елку,	∪ ∪ ́ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ́ ∪
а было ей	∪ ́ ∪ ∪ ́
всего четырнадцать лет.	∪ ́ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ́
И была у этой девочки	∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪
своя солнечная комнатка	∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪
в мезонине над сиренями.	∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪
Там дремлет бабушка	∪ ́ ∪ ∪ ́ ∪ ∪
в овальной раме	∪ ́ ∪ ∪ ́ ∪
за пыльным стеклом	∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́
и дедушка	∪ ́ ∪ ∪
храбро выставляет	́ ∪ ∪ ∪ ∪ ́ ∪
гусарскую свою эполетку	∪ ́ ∪ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́ ∪
ветреным потомкам напоказ.	́ ∪ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́
Виден	́ ∪
из окна этой комнатки парк,	∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ́
большой,	∪ ́
как море,	∪ ́ ∪
а над ним всегдашнее облако,	∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ́ ∪ ∪
белое,	́ ∪ ∪
как бабий сарафан,	∪ ́ ∪ ∪ ∪ ∪ ́
на устеньевской гулянке...»[54]	∪ ∪ ́ ∪ ∪ ∪ ∪ ́ ∪

Это начало рассказа, который носит все признаки музыкальной («эстетической») прозы: та же поэтическая интенсивность стиля, то же внимание к

[52] Там же, 62—64; о прозе А. Белого как гибридной форме ср.: *В. Жирмунский*, О ритмической прозе: Русская литература 1966, 1 : 21.

[53] *В. Шкловский*, А. Белый (Русский современник 1924, 2 : 232); см. также: *В. Переверзев*, На фронте текущей беллетристики (Печать и революция 1923, № 4); ... *Львов-Рогачевский*, Новейшая русская литература. Мир, 1926; *А. Воронский*, Мраморный гром (в сб. ст. Искусство видеть мир. Круг, 1928); *А. Лежнев* и *Д. Горбов*, Литература революционного десятилетия. Пролетарий, 1929.

[54] *Л. Леонов*, Бубновый валет. Петроград 1923, 41. Деление текста на строки и обозначения метрических фигур проведено мною по выше описанному принципу.

музыкальным свойствам слова и установка на композиционно организующую роль лейтмотивов с оттеснением элементов сюжета, от слова независимых, наконец, — та же работа ритма как подчиненная развитию темы волнообразная смена разных метров и ритмически нейтральных строк. С первых фраз устанавливается и господствует излюбленная А. Белым смена метров (анапест-ямб, анапест-пеон 4) с сопутствующими ей ускорениями и замедлениями. Характерно рассечение синтагмы паузой благодаря столкновению в нем противоположно направленных ритмов

ó ∪ ∪ ∪ ó ∪∪ ó ∪ ∪ ó

«виден || из окна этой комнатки парк».

И особенно характерно «хлопанье ставен»: возвращение выдержанной метризации как удовлетворение ритмического ожидания, возбужденного отступлением от нее

«Там дремлет бабушка... и дедушка храбро выставляет || гусарскую свою эполетку || *ветреным потомкам напоказ*».

Более точные измерения, вероятно, показали бы, что амплитуда ритмических колебаний в рассказе Л. Леонова гораздо меньше, эффект ритмизации ослабляется отсутствием эвфонической упорядоченности, но синтаксис отражает установку на поэтическую интенсивность стиля и поддерживает приливы ритмов настолько, что характер их колебаний вполне определим и родословная не представляет загадки. Если общими типологическими признаками «Бубновый валет» примыкает к искусству романтическому,[55] то в конкретной модификации этих признаков (в частности, *характером* ритмизации, а не только установкой на нее) он восходит к манере А. Белого.

Ницше хорошо знал, что делал.

А. Белый хорошо знал, что делал Ницше.

Трудно сказать, знал ли Л. Леонов, по чьим стопам он в данном случае идет, но его пример показывает, что эхо влияний бывает гораздо более протяжным и устойчивым, чем это ожидается на первый взгляд.

[55] Ср.: «Различие двух стилей — напевного, эмоционального и вещественно-логического, понятийного — я обозначил в своей работе как типологическую противоположность искусства *романтического* и *классического*». (*В. Жирмунский*, Вопросы теории литературы, 99.)

Проблемы структуры романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

ДЬ. СЁКЕ

Роман «Анна Каренина» уже с самого момента появления толковался по-разному. Споры вокруг романа, попытки исследователей по-своему объяснить и истолковать его «смысл», не прекращались; и по сегодняшний день ставятся вопросы: «социальным» *или* «психологическим» романом является «Анна Каренина»? Преобладают ли в нем моменты «действительности» *или* же символы? И, не в последнюю очередь: соединены ли в этом произведении два романа, *или* же стоящая в «центре» его история Анны и Вронского лишь дополняется изображением судеб Кити и Левина?

Не вдаваясь в подробности и не преследуя задачи детально проанализировать и противопоставить друг другу точки зрения, часто не только дискутирующие друг с другом, но и прямо противоречащие друг другу, отметим только, что концепции исследователей оказывались не раз предвзятыми: в их прокрустово ложе никак не вмещался «роман широкий, свободный»,[1] и попытки анализа романа чаще всего исходили не из его единой структуры, а основывались на развитии сюжетных линий, оставляя без внимания то, что каково бы ни было значение последнего, структура романа ни в коем случае не исчерпывается им.

«Изображение действительности» многими исследователями воспринималось чересчур узко и сводилось ими к изображению конкретных деталей современной Толстому русской действительности: отсюда и вытекало искусственное противопоставление (или же механическая констатация «единства») «социального» и «психологического».[2] Присутствие определенной символики в романе можно считать фактом неоспоримым, но она может — и должна — оцениваться с точки зрения композиционной структуры романа: нет, кажется,

[1] *Л. Толстой,* Полное собрание сочинений. Москва—Ленинград 1928—1959, (в дальнейшем: ПСС) 64 : 235.

[2] Ср., напр., полемику У. Буша со многими исслевователями: возражения автора законны и обоснованы, однако, в азарте спора и он склонен слишком резко разграничивать эти две категории. (U. Busch, L. N. Tolstoj als Symbolist. Zur Deutung von «Anna Karenina». In: Forum Slavicum, hg. von D. Tschižewskij, Bd. 12, Gogol. Turgenew. Dostojewskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. München 1966, 7—36.)

никакого противоречия между передачей моментов действительности (в настоящем, широком, а не в упрощенно-обедненном смысле этого понятия, включая в него, конечно, и закономерности человеческой психики) и символикой.[3]

Проблема «двух линий» романа является центральной с точки зрения понимания сущности его структуры. Известен ответ Толстого С. Рачинскому, считавшему, что «...в нем нет архитектуры, в нем развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные.»[4] «Я горжусь, — писал Толстой, — напротив, архитектурой, своды сведены так, что нельзя заметить, где замóк.» И дальше: «...то, что я разумею под связью — то самое, что для меня делало это дело значительным, — эта связь там есть...»[5]

А. Станкевич также считал, что «...автор обещал нам в своем произведении один роман, а дал — два. Параллельно с романом, героиней которого является Анна Каренина, развивается... совсем другой роман, героем которого остается Константин Левин.»[6] Эти «два романа», по мнению А. Станкевича, «...соединены автором механически, без всякой внутренней связи.»[7]

Большинство исследователей, пусть и без такого прямолинейного отрицания единства романа, обходит эту проблему, и, концентрируя свое внимание на фабуле, разбирает в конечном счете эти две линии оторванными друг от друга. Однако, «связь постройки, — пишет Толстой о соем романе, — сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи.»[8] Отождествление фабулы и содержания исследователями неизбежно приводило к упрощенному восприятию и толкованию романа.

Понимая значение единой композиции романа, Э. Бабаев представляет (не совсем правильно) две линии романа в виде концентрических кругов,[9] а У. Буш линию Кити—Левин по отношению к линии Анна-Вронский называет (очень удачно) «Kontrastgeschichte» и (менее удачно) «Nebengeschichte».[10]

На наш взгляд, две линии романа представляют собой как бы два контрапунктирующих голоса: сущность романа заключается не в самих этих

[3] Даже Б. Эйхенбаум считает нужным оправдать это мнимое противоречие: говоря о финале романа, он отмечает, что «...символика развернута, *но* (курсив наш. *Дь. С.*) имеет свою реалистическую подготовку.» *Б. Эйхенбаум*, Лев Толстой. Семидесятые годы. Ленинград 1960, 219.) — О псиуологической мотивировке символов см. также в работе *Е. Купреяновой* «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Тольстого. В. сб. История русского романа, т. 2. Москва—Ленинград 1964, 348.

[4] Письма Толстого и к Толстому. Москва 1928, 223—224.

[5] *Л. Толстой*, ПСС 62 : 377.

[6] *А. Станкевич*, Каренина и Левин. Два романа: «Вестник Европы», 1878, 46 : 785.

[7] там же.

[8] *Л. Толстой*, там же.

[9] *Э. Бабаев*, Сюжет и композиция романа «Анна Каренина», в сб. Толстой — художник. Москва 1961, 158. См. также его книгу: Роман Льва Толстого «Анна Каренина». Тула, 1968, где он приводит свое оригинальное (но все-таки, от «фабульности» не совсем свободное) толкование композиции романа.

[10] U. Busch, указ. соч. 29.

линиях, не в арифметической сумме отдельных событий и «мотивов», а в их связи и сложном переплетении. Рассматривать их отдельно, изолированно друг от друга — то же самое, что и «анализировать» многоголосное музыкальное произведение отдельно по голосам, теряя из виду их единство и связь.

Так как литературоведческая практика (несмотря на несомненные заслуги формалистской школы и структурной поэтики в этой области) не всегда имеет в соем распоряжении особые темины для обозначения динамичности и диалектичности литературного произведения, исследователи часто заимствуют их из музыкознания. Однако при этом необходимо учесть, что в применении к литературе эти термины в какой-то мере приобретают метафорический характер: именно в таком значении мы пользуемся терминами «контрапункт», «голос», «полифония»[11] и т. д.

И само понятие «музыкальность» следует применительно к литературе ограничить. Говоря о «музыкальности» литературного произведения, исследователи, как правило, выделяют лишь сходство литературы и музыки и несправненно меньше внимания обращают на их отличие друг от друга. Особенности и приемы литературного произведения примеряются к музыке как к категории якобы абсолютной. Дело, однако, не в том, что литература заимствует некоторые музыкальные приемы,[12] а в том, что целый ряд особенностей музыки и литературы действительно осходны. Однако с х о д с т в о между отдельными явлениями предполагает и р а з л и ч и е между ними.

Полифонический принцип, сочетание двух контрапунктирующих «голосов» составляет организующее звено композиции романа «Анна Каренина». Особое значение приобретают не сами мотивы, а их связь, соотнесенность; первостепенную важность имеют не две сюжетные линии романа, взятые в отдельности, а их сцепление. Какими бы самостоятельными они ни были, эти две линии являются с р е д с т в о м для выражения сложного переплетения, диалектики и динамики жизни. Таким образом создается полифония в романе.

Необходимо, однако, при этом четко разграничить музыкальную полифонию и полифонию литературную. В музыке полифонией называется «вид многоголосия, основанный на о д н о в р е м е н н о м (разрядка наша. *Дь.)* гармоническом сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодий (мелодических голосов). Понятие «полифония» совпадает о понятием *контрапункт* в его широком значении.»[13] При всей общности полифонии в музыке и литературе (гармоническое сочетание и развитие самостоятельных голосов) одновременное звучание последней не присуще. Различие между ними заклю-

[11] В этот последний термин мы не вкладываем того специального смысла, который он приобретает в работе *М. Бахтин,* Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963.

[12] Исключениями могут показаться те случаи, когда авторы сознательно прибегают к музыкальным формам. Однако и в этих случаях в произведениях реализуются законы и приемы л и т е р а т у р н о г о произведения.

[13] Энциклопедический музыкальный словарь. Москва 1963, 211.

чается, по нашему мнению, в том, что при музыкальной полифонии голоса звучат одновременно и анализируются слушателем, при литературной же полифонии «голоса», мотивы, сюжетные линии выступают неодновременно и синтетичируются читателем. Зато в результате и в музыке, и в литературе воспринимается связь, соотнесенность голосов, мотивов, сюжетных линий.

В музыке «по мелодико-интонационному соотношению полифонических голосов различают полифонию имитационную, подголосочную и полифонию, основанную на сочетании различных мелодий.»[14] Композиционный строй «Анны Карениной» Толстого ближе всего к этой последней разновидности.

Выяснение сущности понятия полифонии в литературе было необходимо для того, чтобы в дальнейшем можно было пользоваться этим термином, а также и другими музыкальными терминами не только как расплывчатыми символами.

«Музыкальный», «полифонический» характер композиции романа «Анна Каренина» не является, конечно, результатом сознательного стремления Толстого:[15] хорошо известные высказывания автора романа в его художественных и теоретико-публицистических произведениях о музыке уже сами по себе почти что исключают такую возможность. Толстого интересует жизнь как сложное переплетение человеческих судеб. Структура произведения становится моделью воспроизведенных явлений жизни.[16] Сущность романа можно понять не по отдельным элементам «содержания», фабулы, а по занимаемому в композиции произведения месту этих элементов, то-есть, по целостности структуры.

Роман построен на принципе противоречия видимости и сущности: первое преобладает в начале его, а второе вырисовывается постепенно, вытесняя первое. Линия Анна-Вронский начинается в первой части романа «сверху»: кажущемуся торжеству их любви как бы контрапунктирует другой «голос»: линия Кити—Левин в этой же части начинается «снизу», с отказа Кити Левину. Однако уже в этой первой части предвещается гибель Анны: уже здесь, при первой же встрече ее с Вронским, звучит «лейтмотив» трагического конца (железная дорога, гибель железнодорожника), уже здесь некоторыми мотивами достигается снижение этого «голоса» с «верхнего пункта», и эта нисходящая тенденция в основном выдерживается и в дальнейшем, конечно, не без «скачков» вверх, как и в музыке. В то же время отказ Кити — только кажущаяся трагедия: опять-таки с самого начала чувствуется в основном восходящая тенденция этого голоса.

[14] там же.

[15] Как это имело место, напр., у Томаса Манна, нередко сознательно применявшего музыкальные формы при создании своих произведений.

[16] См. об этом в статье: *Ю. Лотман*, О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры: «Вопросы языкознания», 1963, 3 : 44—52.

И все-таки надо иметь в виду, что эти две линии не равноценны. Творческая история романа, его первые редакции свидетельствуют о том, что линия Кити—Левин появилась позже, как бы в противовес линии Анна-Вронский. Не намереваясь подробно заняться творческой историей «Анны Карениной» и авторской позицией в романе,[17] отметим только, что не без всякого основания подвергалась в свое время критике заключительная часть романа, история семейных отношений Кити и Левина, повисшая немного в воздухе, не имеющая уже контрапунктирующего голоса; эта часть романа должна оцениваться (особенно по сравнению с эпилогом «Войны и мира») все же как относительно удачная попытка художественно выразить авторские представления. Тем не менее, диалектика жизни выражается, конечно, не в этой заключительной части, а в романе в целом.

Сложное единство «музыкальной» структуры романа осуществлено, однако, не только двумя контрапунктирующими голосами. Роман начинается с известной сцены в доме Облонских. Функция этой сцены, описания трагикомического конфликта Долли и Облонского в структуре романа чрезвычайно важна: она уже предвещает трагический семейный конфликт Анны. Здесь действительно концентрические круги, общим центром которых является семейный конфликт. Из этого запутанного «узла» исходят две основные линии романа.

Этому «узлу» следует уделить особое внимание и потому, что т. н. «авторская позиция», оценка героев автором очень часто формулируется в мыслях Долли.Ее судьба и решение ею своего семейного конфликта куда ближе позициям Толстого, чем герои «двух линий»: последние (в первую очередь, Левин) ближе к авторским идеалам, чем к авторской позиции.

«Все смешалось», и не только в доме Облонских. Из-под видимости формально-семейных отношений, изображенных Толстым в начале роман очень наглядно и «симметрично» (три дочери Щербацких, средняя замужем за Облонским, братом Анны, которая замужем за Карениным), в результате «центробежных сил» человеческих чувств постепенно все более ощутимо вырисовывается истинная сущность жизни, закономерности которой не только не сходятся, но даже резко противоречат патриархальным представлениям.

Разрешение Анной семейного конфликта Облонских — начало ее собственной трагедии (которую не следует отождествлять с трагидностью), развязка трагикомедии Долли и Стивы является одновременно и завязкой двух

[17] Первой из этих двух проблем посвящены подробные комментарии Н. Гудзия к т. 20 ПСС, содержащему ранние редакции романа, а также книга: *В. Жданов*, Творческая история «Анны Карениной». Москва 1957, второй — содержательная работа *М. Бойко*, Авторская позиция в романе «Анна Каренина», в кн. Яснополянский сборник. Тула 1965, 80—100.

линий романа. В предпоследней части романа восстанавливается в памяти героев и оценивается ими этот «узел»:

На динамике видимости и сущности, явного и скрытого основывается вся композиция романа. Кстати, и в этой сцене фигурирует одна очень характерная обмолвка; скрытое реализуется в явном, несказанное в высказанном, ведь приведенная цитата из романа продолжается следующим образом:

«Как счастливо вышло тогда для Кити, что приехала Анна, — сказала Долли, — и как несчастливо для нее. Вот именно наоборот, — прибавила она, пораженная своей мыслью. — Тогда Анна так была счастлива, а Кити себя считала несчастливой. Как совсем наоборот! Я часто о ней думаю.» («Анна Каренина» ч. VI, гл. 2. — В дальнейшем при ссылке на роман «Анна Каренина» [АК] римской цифрой обозначаем часть, и арабской — главу романа.)

«— Есть о ком думать! Гадкая, овратительная женщина, без сердца, — сказала мать, *не могшая забыть, что Кити вышла не за Вронского, а за Левина.*» (там же, курсив наш. *Дь. С.*)

Структура «Анны Карениной» во многом напоминает, выражает и повторяет структуру человеческой психики, основанной на сложных соотношениях явного и скрытого, сознательного и бессознательного.

Пользование этими терминами, да и само обращение к попыткам З. Фрейда и его последователей применить т. н. метод психоанализа в литературоведении вызывало законные, в основном, возражения. Сам Фрейд считает литературные произведения только средством к анализу психики писателя, или же психики героев. Таким образом, сама литература часто поневоле превращается в иллюстрацию к учениям Фрейда. Этим объясняются неудачи в применении его метода и, следовательно, скепсис большинства литературоведов по отношению к нему. «Психоанализ Фрейда, — пишет М. Верли, — может быть применен скорее к вопросам поэтического творчества, чем к самому художественному произведению.»[18]

Тем не менее, многие из механизмов человеческой психики, открытых Фрейдом и его последователями, играют роль и в структуре художественных произведений. Это относится и к снам,[19] и к явлениям обмолвки, описки и забывания, и ко всем элементам, выполняющим роль связующего звена между сферами скрытого (латентного) и явного (манифестального). Глубже других исследована и в основном правильно решена эта проблема Л. Выготским, снявшим анафему с понятия бессознательного и свободным от искусственного (и в основном вульгарного) противопоставления категорий социального и психологического.[20]

«Ведь бессознательное не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной, — пишет Л. Выготский. — Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное выте-

[18] *М. Верли*, Общее литературоведение. Москва 1957, 168.

[19] Именно механизму сновидения придает большое значение К. Кодуэль (C. Caudwell, Illusion and Reality. London 1937). Оценка его труда, не свободного от механических натяжек, уже выходит за пределы данной работы.

[20] Как раз этим недостатком страдает вышеупомянутый труд К. Кодуэля.

сняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая, динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им.

Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.»[21]

Нашей целью, однако, является не психологическое изучение связи бессознательного с сознательным, а выяснение того, как эти связи проявляются в художественном произведении и каким образом отражаются закономерности психики в структуре романа.

Узловыми пунктами, где бессознательное корреспондирует с сознательным, скрытое с явным, Л. Выготский, вслед за З. Фрейдом, считает сновидения и фантазии наяву[22] (играющие несомненно огромную роль в «Анне Карениной»). Однако ими еще не исчерпываются явления, обладающие такой функцией: безусловно сюда относятся и обмолвка, и забывание,[23] и, не в последнюю очередь, мимика, жесты и интонации:

«Мы так понимали друг друга *в этом невидимом разговоре взглядов и интонаций*...» (АК, I, 16.)

Исследователями нередко выделяются разные мотивы и символы в романе.[24] Если присмотреться к ним, то окажется, что почти все они выполняют функцию выражения скрытого через явное: это или сны, кошмары и фантази' наяву (напр., «мужичок с молотком»), или описание взгляда (напр., «улыбка«-«глаза»), жесты и движения (напр., «руки», «плоходка»), или же невольные, кажущиеся странными и находящие свое реальное объяснение лишь в дальнейшем, ассоциации (первая реакция Анны, еще не осознавшей свою любовь к Вронскому и неприязнь к Каренину, при виде мужа на вокзале по возвращении и Петербург: «*Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?*» — АК 1, 30), или же обмолвки (см., напр., вышецитированные слова княгини

[21] *Л. Выготский*, Психология искусства. Москва 1965, 94.
[22] там же, 96.
[23] См. работу З. Фрейда, упущенную из виду Л. Выготским: S. Freud, Zur Psychopathologie des Alltaglebens. Gesammelte Schriften, IV. Leipzig—Wien—Zürich 1924.
[24] Кроме упомянутых уже выше работ Э. Бабаева и У. Буша, теме «мотивов» посвящены две богатые наблюдениями статьи *М. Хармат*, «Мотивы» и их функция в композиции романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Dissertationes Slavicae 7 (Szeged 1969) и «Диалектика души» и литературные мотивы (По роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»): Dissertationes Slavicae 8 (Szeged 1972)

Щербацкой), забывания (напр., попытка объяснения в любви Сергея Ивановича: «*Он почувствовал, что решился.*» И, сочинив в уме свое объяснение, сформулировав его точно,

«он повторял себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение, но вместо этих слов, по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению, он вдруг спросил:
— Какая же разница между белым и березовым?» (АК VI, 4—5.)

При этом Толстой каждый раз намекает на наличие бессознательных причин: при виде ушей мужа «*...какое-то неприятное чувство щемило... сердце*» Анне (АК I, 30), княгиня Щербацкая, «*...не могшая забыть, что Кити вышла не за Вронского, а за Левина*», отзывается так резко об Анне (АК VI, 2). Сергей Иванович же «*...по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению*» заговорил вдруг, вместо объяснения в любви, о грибах (АК VI, 5).

Небезынтересно отметить, что Толстой, описывая проявления скрытых процессов в сфере явного, оттеняет неопределенность бессознательного употреблением неопределенных местоимений:

«по *какому-то* неожиданно пришедшему ему соображению» (АК VI, 5), «*какое-то* неприятное чувство щемило... сердце» (АК 1, 30), «в ней происходило *что-то* особенное» (АК V, 32) и т. п.

Композиция романа основывается на динамике движения кажущегося, поверхностного к действительному, глубиному: постепенно раскрывается и разоблачается видимость, явное, чтобы посредством его проникнуть в сущность, в скрытое. «*Я не могу иначе жить, как по сердцу, а вы живете по правилам*», — говорит Кити Вареньке (АК II, 35). «*Она*, — объясняет сразу же Толстой, — *как будто очнулась; почувствовала всю трудность без притворства и хвасторства удержаться...*» (там же). От жизни «по правилам» к жизни «по сердцу»: вот основа динамики романа. И сердце, психика поневоле прорывается еще при господстве «правил»: как бы случайно, но все-таки закономерно.

Как упомянутые выше психические явления, кажущиеся нелогичными, даже бессмысленными, если их взять в отдельности, обнаруживают свою функцию, логику, взаимную обусловленность и смысл только в целостной структуре психики, так и отдельные мотивы и символы романа обладают функцией не сами по себе, а по занимаемым ими в композиции месту и роли.

Взгляд, мимика и движения, будучи непроизвольными, как бы «выдают» героя; они отражают бессознательные процессы (и вследствие этого приобретают символический смысл: предвещают о том, что становится явным, осознается только впоследствии). В первой части романа неосознанное еще чувство любви Анны все время сопровождается мотивом: «*блестящие глаза*», впоследствии, при кажущемся счастье с Вронским,

«...в ней происходило что-то особенное: в *блестящих глазах*... было напряженное внимание» (АК V, 32),

и еще не думая сознательно о своей смерти, в одной из последних глав Анна опять — «со странно *блестящими глазами*» (АК VII, 27).

Быстрые, легкие движения Анны как бы аккомпанируют ее стремлению освободиться. В Италии, «в этот первый период своего освобождения» ей свойственны и «быстрая походка», и «быстрое движение красивой руки» (АК V, 8). Живя в имении Вронского, Анна — как она говорит Долли, — «*непростительно* счастлива», и тут опять проявляется эта «быстрота движений» (АК VI, 18). В последний раз этот мотив появляется при освобождении от жизни, когда

> «она поняла, что ей надо делать», «...быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам... она легким движением... опустилась на колена.» (АК VII, 31.)

В улыбке Анны в начале романа скрывается — и выражается — ее неосознанная еще любовь к Вронскому (АК I, 23 и дальше); впоследствии улыбка ее заменяется новой, беспокойной мимикой: она щурится. (Именно в имении Вронского появляется эта «новая привычка»: АК VI, 18.) И эта мимика разгадывается Толстым как явное выражение бессознательного:

> «Анна щурилась, именно когда дело касалось задушевных сторон жизни. Точно она на свою жизнь щурится, чтобы не все видеть.» (АК VI, 21.)

*

В основу композиции романа, следовательно, положены соотношение и диалектика явного и скрытого: поверхностным, светским условностям противопоставляются действительные, глубинные связи и отношения.

«Общий узел» начала романа, зиждущийся на явных общественно-семейных условностях, впоследствии разрушается, уступая место сложному переплетению двух линий, основанному на диалектике действительности.

Скрытое содержание выявляется Толстым при помощи явного: «символика» романа, таким образом, есть не что иное как отображение психических процессов, а структура его, на первый взгляд весьма сложная, проливает свет на структуру психики. Именно вследствие этого приобретают особую важность и значимость мотивы, посредством которых скрытые процессы проявляются в сфере явного.

Композиция романа предопределена стремлением (в известной мере, правда, испытывающим на себе влияние первоначального замысла писателя) полноценного изображения «диалектики души».

Из сказанного явствует, что «символика» романа, его т. н. «выразительные средства» представляют собой элементы не формального порядка, — они коренятся в самой психической деятельности и призваны служить ее варыжению в произведении.

Развитие и роль эпизода и детали в русской и венгерской литературах конца XVIII века

МАРИЯ ТЕТЕНИ

1. Эпоха Просвещения принесла невиданный прежде подъем и развитие русской и венгерской общественной мысли во всех ее областях. Выдающиеся личности за невероятно короткий срок развили, можно сказать, переформировали этические, эстетические нормы, привили чувство ответственности человеку пера за красоту, содержание написанного им слова. В этих странах именно в ту эпоху литература стала действительно выразительницей национальных идей, основой дальнейшего развития и в идейном, и в художественном отношениях.

Целью настоящей работы является все же не исследование деятельности представителей Просвещения, а решение одного вопроса в связи с их деятельностью. Писатели Просвещения — русские и венгерские — охотно и относительно часто использовали один литературный жанр — жанр путешествия. Одной из причин популярности именно этого жанра, на наш взгляд, является то, что жанр путешествия давал больше возможности писателю Просвещения раскрывать свои мысли и сталкивать их с противостоящими идеями, противопоставлять свою философию действительности своей эпохи и, в результате этого противопоставления, разоблачать настоящую действительность и доказывать необходимость ее изменения (Путешествия Вольтера, Радищева, Бешшенеи).

С другой стороны, жанр путешествия часто использовался и литературным направлением конца XVIII века — сентиментализмом. Художественный метод сентиментализма был свойственен и некоторым просветителям и писателям, не разделявшим философии, взглядов Просвещения. Писатель-сентименталист в этом жанре мог раскрыть свои эмоции, внутренние переживания, свое *я*. Изменения во внутреннем мире путешественника, переходы от радости к грусти, от любования природой к анализу своего *я* то есть реакции, столкновения с внешним миром не были настолько непосредственными.

Другие, менее известные писатели использовали жанр, который по своему построению стоит близко к путешествию: место действия также меняется в связи с похождениями героя. Во второй половине XVIII в. в

русской и венгерской литературах, наряду с философскими произведениями и романами, повестями сентиментализма, можно наблюдать своеобразное возрождение и переформирование плутовского романа. Создатели плутовских романов в обеих странах или не разделяли идей Просвещения, или были прямо враждебны по отношению к нему, или же связывались с ним довольно периферийно. Эти писатели то открыто, то развитием сюжета в произведениях подчеркивали свою враждебность и неприязнь по отношению к общественной концепции и эстетическим нормам писателей Просвещения. В противовес некоторой отвлеченности писательского метода Просвещения, в произведениях этих авторов мы видим подчеркнутое стремление к событийности, а центрального героя они выбирали из народной среды. Эти писатели не использовали жанра путешествия, но, видя распространенность, популярность и возможности этого жанра, выбирали такую композицию, такой жанр плутовского романа, который стоит близко по своему построению к жанру путешествия. Эти писатели не стремились, да и не были в силах поставить своей целью широкий охват и дифференцированную оценку явлений окружающей действительности, как писатели Просвещения. Одновременно с этим, в противовес писателям сентиментализма, они не стремились к передаче оттенков чувств и переживаний, а хотели писать для «низового» читателя, отвечать вкусам среднепоместного провинциального дворянства, чиновников и т. д. Эти писатели обращались к жанру плутовского романа, в котором путешествия, приключения героя, смена разнородных ситуаций делает произведение развлекательным. Вследствие этого жанр привлек большое количество таких людей, которые стали читателями благодаря этим произведениям. Такова заслуга этих писателей. Опасность же подобных произведений заключалась в том, что они отвлекали внимание читателей от общественных проблем. Эту опасность увидели представители Просвещения и неоднократно критиковали приключенческие произведения.

Популярность плутовских романов в XVIII в. объясняется тем, что их герой происходил из низов, но авторы удачно избегали скрытых опасностей этого выбора, обычных для той эпохи: они и не идеализировали своего героя в идиллической обстановке и не показывали его дурачком, а просто как бы констатировали его приключения, плутовство, удачи и неудачи, как бы противопоставляя его героям и классицистических и сентиментальных произведений.

Эти писатели не стремились к широкому охвату всех явлений, вследствие чего не давали своих выводов о действительности, но в результате их эмпирического метода изображения появился в литературе художественный эпизод и хорошо очерченные эпизодические фигуры. Авторы плутовских романов XVIII в., следуя вкусам своей эпохи, использовали, несколько изменяя, традицию испанского романа «пикареск», который не требовал от них большой дисциплины и художественного мастерства в выработке компо-

зиции. В то же время эта структура стояла ближе всего к распространенному в их эпоху жанру путешествия. Другим их источником была народная поэзия. Они обращались к ней и при создании образа героя, и, не в последнюю очередь, этот источник особенно ярко сказывается на языке произведений.

Об использовании этих двух источников: испанский плутовской роман сыграл важную роль в возникновении и развитии художественной прозы. Значение жанра подчеркивают и такие произведения, авторы которых в высшей степени сумели использовать достоинства этого жанра и развили его дальше (роман Лесажа «Жиль Блаз» или роман Фильдинга «История Тома Джонса найденыша» и т. д.). В русской и венгерской литературах к этому жанру обращались главным образом писатели гораздо более скромных способностей.

В чем же причина выбора именно этого жанра, кроме выше упомянутой близости его к путешествию?

Думается, в выборе этого жанра несомненно сыграла роль и структура романа «пикареск». В пикареске герой обычно в хронологическом порядке, от первого лица, рассказывает о своей жизни, начиная с детства или с какого-то решающего события в его жизни. Хронологичность рассказа помогает писателю обойти сложнейшие проблемы передачи времени.

Эти произведения, так же как и испанский плутовской роман, состоят из эпизодов и слабой цепи эпизодов из жизни героя. Нестрогость композиции дает автору возможность вводить в произведение новые эпизоды, мало или совсем не связанные с сюжетом. Слабую цепь эпизодов связывает друг с другом исключительно фигура героя-плута, история его приключений.

Возрождение и в то же время развитие плутовского романа и героя-плута можно проследить в произведениях Михаила Чулкова: «Пригожая повариха или похождение развратной женщины» и Йожефа Гвада «Описание похождений по морям и землям венгерского солдата Пала Ронто и графа Морица Беньовского» (1793).

Избрав героем (героиней) романа женщину-плутовку и ее приключения Чулков, в первую очередь, восстал против эстетики классицизма. Об этом, свидетельствуют кроме «Пригожей поварихи» его маленькие рассказы, опубликованные в его журнале «И то и сио», некоторые рассказы его «Пересмешника», а также стихотворения, которые носят подчеркнуто пародийный характер; в них Чулков остроумно высмеивает теоретика русского классицизма Сумарокова. В выборе жанра у Чулкова играли роль, в первую очередь, эстетические причины, и не случайно, что в этом отношении он восходит к первому подлинному плутовскому роману, к анонимной повести «Ласарильо с Тормес, его невзгоды и злоключения» (1554). Анонимный автор своим произведением восстал против утонченной, мажорной литературы своей эпохи, против барочного стиля. Чулков тоже возбунтовался против нормативных правил классицизма. Другая причина в выборе жанра несомненно

очень сближает Чулкова с венгерскими генералом, графом Гвадани, хотя она и не настолько декларирована. Чулкову чужд центральный вопрос русского Просвещения — вопрос о крепостном праве, — как и просветительская идеология. В результате того, что он не пожелал заняться основным идейным и социальным вопросом своего времени, в его произведениях нет стремления к глубокому анализу русской действительности.

В хорошо освоенном им жанре, с русским героем в русском окружении, «он хочет развлекать русского низового читателя», не читающего на иностранных языках, мелкого дворянина, чиновника, городского человека. Подобные причины побудили писать и Гвадани, который примерно теми же словами, что и Чулков, пишет в своем «предуведомлении» о целях своего произведения, но он открыто пишет и о своей неприязни к просветительской литературе. Гвадани не столько нападает на господствующие эстетические нормы, хотя об этом он тоже говорит, сколько выступает против идей Просвещения. Об этом свидетельствует его известное произведение: «Поездка деревенского нотариуса в Буду» (1790). По своим общественным, идейным убеждениям Гвадани консервативен, но заслуга его состоит в том, что в своих произведениях он выступает против подражания всему иностранному, в защиту национальных, народных традиций, языка и т. д. Его огорченность, гнев, выпады против увлеченности всем иностранным в свое время оказались полезны. Достаточно напомнить, что это была эпоха Иосифа II, который усиливал тенденции германизации Венгрии. Защита писателем в «Поездке деревенского нотариуса» венгерского языка, обычаев и нравов была в то же время защитой национального облика. Сходные побуждения имел он и в «Похождении Пала Ронто», когда выбрал героя из простого народа и изобразил его в венгерском окружении.

Чулков был уже известным писателем до написания «Пригожей поварихи». Известность ему принес не столько его журнал, сколько его «Пересмешник или Славенские сказки» (1768 г.; пятая часть вышла в 1784 г.). Чулкову, как и Гвадани, хорошо были известны мышление и вкус провинциального среднего дворянства. «Пересмешник» создавался из сплетения мотивов русских сказок и западных авантюрных романов, сочетания черт сказочных героев и героев рыцарских романов. Одна часть сказок «Пересмешника» не собственно сказки, а маленькие рассказы; в некоторых из них разрабатываются такие же сюжеты, как и в романе «Пригожая повариха» (напр., «Сказка о рождении тафтяной мушки»).[1]

Как выше было сказано, выбор жанра и его некоторое изменение у обоих писателей объясняется эстетическими и идейными причинами. К этому нужно добавить, что выбор объясняется так же и особенностями их художественного ви́дения.

[1] *М. Чулков*, Пересмешник или Славенские сказки. Москва 1784.

Характерно, что оба писателя кроме развлекательных целей преследуют и подчеркивают другую цель: использование в своих произведениях народного языка, как бы противопоставляя свой язык языку литературных произведений эпохи. Чулков пишет в своем «Пересмешнике»: «В сей книге важности очень мало или ее совсем нет... будет она (книга) полезным препровождением времени, если примут ее труд прочитать.»[2] В том же «Предуведомлении» он пишет о том, что «есть у нас такие сочинители, которые Русскими буквами изображают французские слова, а малознающие люди... думают, что то красота нашему языку.»[3] Если мнение Чулкова сопоставим с «Поездкой деревенского нотариуса» Гвадани, в которой нотариус иронически и зло удивляется моде нагромождения иностранных выражений, становится понятной и причина того, почему Чулков и Гвадани в следующем произведении обращаются программно к разговорному народному языку и к выбору героев из народа.

Оба писателя уже в заглавии произведений дают знать, что выбрали героем не героя высоких качеств, не идеализированного героя: «Пригожая повариха или похождение развратной женщины», и «Описание похождений по морям и землям солдата Пала Ронто и графа Беньовского». Имя героя *Ронто* говорящее (венг. rontó 'портящий'). Эта книга композиционно распадается на две части. Первая часть посвящена целиком похождениям бравого и несчастного солдата. Для большей убедительности, что речь идет о жизни достоверного лица (Гвадани об этом часто говорит), во второй части он связывает его приключения с исторически реальным лицом, с характерным для конца XVIII века авантюристом графом Беньовским. Но во второй части в центре стоит уже Беньовский, и здесь мало оригинального; большей частью использованы мемуары самого Беньовского, а об образе Ронто мы не узнаем ничего нового, автор ограничивается перечислением приключений, случившихся с ним в Сибири, когда он служил у Беньовского.

В изображении своих героев с целью создания национального образа оба писателя обращались к традициям русского и венгерского фольклора: в фигуре Мартоны, солдатской вдовы, пригожей поварихи, мы находим не только черты, знакомые нам по испанским романам, но и качества хитрой женщины из русских бытовых и сатирических сказок. Гвадани это родство с фольклорными образами подверкивает еще больше. Описывая рождение героя, радость родителей, он приводит народное предсказание о будущем мальчика: увидели на теле младенца знак, изображающий обнаженный меч, — значит, будет он воином. Подобные детали несомненно свидетельствуют о том, что Гвадани заимствовал и из венгерских героических и бытовых сказок.

[2] Там же, ч. I, 4.
[3] Там же, ч. I, 5.

Зная популярность сказок в широких кругах провинциальных читателей, Чулков и Гвадани, создавая фигуры хитрой женщины или бывалого солдата, сознательно вводили эпизоды из фольклорных источников. Их заслуга состоит в том, что, стремясь к завоеванию популярности, они ввели в литературу черты народной поэзии и, благодаря этому, избежали и недооценки, и идеализации этой поэзии. Они обращались к ней для того, чтобы создать именно русский и венгерский образы. Они умело сочетали народно-поэтические черты с литературными традициями и при этом сумели создать образы таких литературных героев, каких не знала до них ни венгерская, ни русская литература.

Кроме этого главные герои Чулкова и Гвадани хотя и в эмпиричной форме, но все же отражали реальные сцены из окружающей их действительности. Рисуя их похождения, писатели обычно констатировали события и, рассказывая об их удачах и бедствиях, показывали, что причиной их проступков могло быть не только слабоволие героев, но и окружавшая их действительность, окружавшие их люди. Напр., Ронто — «настоящий» плут, попавший в беду по своей вине, но, стремясь исправиться, он доверяется человеку, который оказался конокрадом и теперь уже из-за него Ронто терпит новые бедствия, лишения, побои.[4] Окружающая действительность также формирует их характер, поэтому эти герои совершают проступки и мало размышляют над нравственными вопросами: ведь люди, с которыми они сталкиваются, не лучше их. В словах Мартоны — героини Чулкова тоже отражается этот жизненый опыт: «Совесть меня не зазирала нимало, ибо я думала, что есть на свете люди гораздо меня отважнее, которые и в одну минуту наделают больше худого, нежели я в три дни. Стоит только отдать себя порокам, то оные завсегда будут казаться приятнее и милее добродетели.»[5] О роли обстоятельств еще прямее говорит один из персонажей «Пересмешника», студент Неон: «я человек такой, из которого вы все сделать можете, что только похотите».[6]

В раскрытии сюжета Чулков и Гвадани больше обращались к литературным традициям, чем в создании образов героев. И в этом они руководствовались целью понравиться читателю. Для достижения этой цели они не обращались к завоеваниям своих эстетических, идейных противников, а переделывали их жанр (путешествие) на свой лад, использовав его в испанском варианте XVI—XVII вв.

[4] Gvadányi J., Rontó Pál magyar lovas közkatona és gróf Benyovszki Móricz élete, földön, tengereken, álmélkodásra méltó történeteiknek s véghez vitt dolgaiknak leírása. (Az 1793-ki kiadás után.) A «Mulattató Zsebkönyvtár» második kiadása. Esztergom, ... IV. czikkely, 89—97.

[5] *М. Чулков*, Пригожая повариха или похождение развратной женщины. Сб. Русская проза XVIII века. Москва—Ленинград 1950, I, 174.

[6] *М. Чулков*, Пересмешник, ч. III, 161.

Характерно, что и Чулков и Гвадани в сущности оставили вне внимания и французский и английский образцы этого жанра, а обратились непосредственно к испанским источникам, в которых часто и резко меняются контрастные эпизоды, юмористические сцены со сценами страха и очень часты переходы между отчаянием и бодростью.

В похождениях своих героев, Чулков и Гвадани, не особенно заботясь об оригинальности, использовали, переделывая, целые эпизоды из испанских плутовских романов (ср. заимствование Чулковым в «Пригожей поварихе» ситуаций из произведения А. де Кастильо-и-Солорсано: «Севильский хорек», 1642 г.).[7]

У Гвадани мы наблюдаем не только сходство ситуаций, свидетельствующее о заимствовании из испанских источников, но и использование и переработку целых эпизодов. Напр. из анонимной повести «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения» заимствован знаменитый эпизод слепого нищего.[8] Но этот эпизод может служить примером и переработки: в эпизоде уже переданы характернейшие детали венгерской жизни, венгерского пейзажа.

Итак, в вопросе раскрытия сюжета Чулков и Гвадани обращались главным образом, к литературным источникам.

Оригинальность этих писателей проявляется не столько в образах центральных героев и развертывании сюжета, сколько в обрисовке эпизодов и эпизодических персонажей. Напр., изображение жены купца, претендующей на литературные успехи, изображение жеманных и безграмотных гостей в ее «литературном салоне»[9] несомненно является большой писательской удачей Чулкова. Удачна и фигура сводницы, «честной киевской старушки»,[10] которая помогает Мартоне ориентироваться в жизни и заводить знакомства. Здесь Чулков опирался и на русские повести XVII в., в первую очередь, он освоил приемы из «Повести о Фроле Скобееве».

Параллельные примеры хорошо очерченных эпизодических фигур, отражающих эту эпоху, можно найти и у Гвадани. В его произведении появляется и трудолюбивый крестьянин, и купеческий сын, обкрадывающий своего отца, и священник, и солдат. В эпизодах, во встречах с этими фигурами, читатель узнает повседневную жизнь страны.

В развивающейся венгерской литературе не хватало именно такого фона, таких эпизодических лиц, так же как и фигур Мартоны и Ронто. В работе над композицией «Мертвых душ», как и над образами Чичикова, Плюшкина, Коробочки и т. д., Гоголь несомненно использовал некоторые

[7] *А. де Кастильо-и-Солорсано,* Севильский хорек. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. Составил Б. И. Пуришел. Москва 1940.

[8] Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения. Перевел с испанского К. Н. Державин. Москва 1955.

[9] *М. Чулков,* Пригожая повариха, 183—184.

[10] Там же, 159.

достижения Чулкова, так же как Петефи и Арань использовали те черты из произведений Гвадани, которые помогали им создавать своеобразные фигуры, эпизоды из провинциальной жизни Венгрии.

Рассматривая язык произведений Чулкова и Гвадани, мы видим, что они отвергли признанные нормы литературного языка своей эпохи, стремясь ввести в свои произведения именно разговорный язык народа, но использовали они этот язык в его сырой форме, натуралистически. Неслучайно, что вскоре после появления их произведений, авторов резко критиковали за грубость, неграмотность языка те писатели, которые трудились как раз в это время над возобновлением, выработкой норм литературного языка. Но даже в этой необработанной форме читатели узнали живой язык своей страны, и, отпугнутые высокопарным архаичным языком русского классицизма и литературой на латинском или немецком языке в Венгрии, многие читатели только теперь стали подлинными читателями. Это нужно иметь в виду, когда мы говорим о совершенно свправедливой критике языка этих произведений.

2. Другая особенность литературы конца XVIII в., это — подчеркнутое внимание некоторых писателей к живописным деталям. Роль детали рассмотрена нами в произведении Гвадани и в некоторых стихотворениях Державина. Сопоставление, сравнение этих двух писателей, конечно, нельзя мотивировать тем, будто они равны по своим дарованиям. Державин был крупнейшим и самым многосторонним поэтом XVIII века и его вес в развитии литературного процесса исключительно велик. О его многосторонности и смелости поисков говорят литературные дискуссии, которые продолжаются и в наши дни. Участники этих споров относят Державина к самым различным литературным направлениям и течениям. В статьях и монографиях Державин рассматривается то как классицист, то как преромантик, то как реалист. На этот пародокс впервые обратил внимание в своей работе П. Н. Берков.[11] Несмотря на многочисленность статей о Державине, кажется, мало внимания уделялось вопросам поэтики его стихотворений. Поэтому можно только приветствовать, наряду с работами В. А. Западова, вышедший недавно в серии «XVIII век» сборник о творчестве Державина и Карамзина.[12]

Проблема бытовой детали дает возможность для сравнения его с венгерским писателем Гвадани. Державин и в этой области, а Гвадани главным образом в этой области создали ценное для развития литературы XIX в.

1. Обращение к детали, к живописному описанию в русской литературе до Державина, в венгерской — до Гвадани было непривычным сред-

[11] *П. Берков,* Проблемы изучения русского классицизма. Сб. Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Москва—Ленинград 1964, 29.

[12] Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века (XVIII век. Сб. 8). Ленинград 1969.

ством, а явлением необязательным. Державин и Гвадани широко использовали деталь для создания колорита, передачи определенной атмосферы, для большей образности. Использовали они деталь, часто даже нарушая этим структуру произведения, логику мысли. Это явление в их творчестве связано и с их социальными убеждениями, и с особенностями их поэтического ви́дения.

По своим взглядам Державин был резко консервативно настроенным человеком. Он отрицательно относился к общественным изменениям, и даже мысли о либеральных преобразованиях, реформах были ему чужды. Его кредо — строжайшее соблюдение существующих законов. Эти взгляды характерны и для Гвадани, который так же проклинает венгерского якобинца Мартиновича, как Державин Пугачева, в подавлении восстания которого он участвовал добровольцем.

Державин и Гвадани — дворяне, которые гордятся этим и убеждены в призвании этого класса и в том, что существующее состояние дел отвечает интересам крестьянства. Ввиду ограниченности и консервативности взглядов, они не изображали крестьян в их общественной значимости, а рисовали отдельные сцены их жизни с такой непринужденностью, которая возможна только благодаря прожитым в крестьянской среде годам, и с такой точностью, детальностью, без прикрас и идеализации, которые возможны были в XVIII в. только вследствие дворянской дистанции.

2. Привязанность этих двух далеких во всем друг от друга писателей к изображению мелочей дворянской и крестьянской жизни связана с одним немаловажным фактом в их биографии. Державин долго служил в армии, причем в те годы жизни, когда явления окружающей действительности оказывают самое сильное влияние на формирование характера. Он начал службу простым солдатом и был им долгие годы, выполнял черную работу вместе с крестьянами, писал за них письма, участвовал в их развлечениях и т. д. Почти дословно можно повторить эти же слова, говоря о жизни Гвадани, который, хотя и был офицером, никогда не отделял свою судьбу от судьбы своих солдат. Впечатления, полученные в эти годы, не могли пройти бесследно ни для творчества Державина, ни для творчества Гвадани. Эти впечатления во многом формировали их вкусы, язык и поэтические образы.

Изображая пляску русских девушек, Державин сумел уловить характернейшие движения, своеобразный ритм русского народного танца:

Как склонясь главами, ходят,
Башмаками в лад стучат.
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят?
(Русские девушки)[13]

[13] *Г. Державин,* Стихотворения. Москва 1958, 380.

Изображением своеобразия движений он противопоставляет разные темпераменты, характеры:

Как ночь — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь — прах плащом сметай,
Как птица — подлетай крылами
И в длани с визгом ударяй,
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.
. . . . . .

Нет, стой, прелестница! Довольно,
Муз скромных больше не страши;
Но плавно, важно, благородно,
Как русска дева, пропляши.
Жги души, огнь бросай в сердца
И в нежного певца.
(Цыганская пляска)[14]

Точное детальное изображение поворота головы, рук, пальцев — ритмического движения — любимый прием и у Гвадани; когда его герой Ронто пляшет, пляшут мышцы и каждая жилка в нем, и пляску в такт музыке сопровождает звон шпор его сапог.[15]

Веселье праздника крестьянского гулянья и ритм застольной песни звучат в стихотворении Державина; и все это передается и звукописью, и подбором характерных народных выражений:

Поют под пляской в песнях сельских
Что можно и крестьянам быть
По упражненьях деревенских
Счастливым, радостным — и пить.
Раздайтесь же, круги, пошире

И на преславном этом пире
Гуляй, удала голова!
Ничто теперь уже не диво:
Коль есть в глазах вино и пиво.
Все, братцы, в свете трын-трава.
(Крестьянский праздник)[16]

Гвадани и особенно Державин имеют большие заслуги и в создании пейзажных зарисовок. Живое, многоцветное, детализированное изображение природы — большая творческая удача Державина. Он умел передавать цветовые оттенки и звуки природы. В стихотворении «Водопад» знаменитая первая строфа прекрасна и своими красками, и глаголами, воспроизводящими звуковые эффекты водопада:

Алмазна *сыплется* гора
С высот четыремя скалами,
Жемчугу бездна и сребра

Кипит внизу, *бьет* вверх буграми;
От брызгов синий холм *стоит*,
Далече рев в лесу *гремит*.
(Волопад)[17]

Менее эффекты, но имеют художественную силу и пейзажные зарисовки Гвадани. Напр., описание миража в Хортобади («Поездка деревенского нотариуса») или метели, снежной вьюги, бездорожья и потерявших дорогу путников.[18]

Детали быта часто появляются и в стихотворениях Державина, и в произведениях Гвадани при описании праздника, пиршества. В этих случаях

[14] Там же, 414.
[15] Gvadányi J., Rontó Pál, 83.
[16] *Г. Державин*, Стихотворения, 269.
[17] Там же, 92.
[18] Gvadányi J., Rontó Pál, 116.

детали как бы нагромождаются, создавая живописную картину. По своему характеру эти детали, говоря на языке живописи, у Державина напоминают натюрморт, а у Гвадани жанровую картину. Увлеченность этими подробностями подтверждается не только частым применением, но и особой выработанностью их. Характерно, что здесь сравнительно редки цветовые эпитеты, хотя они в других случаях встречаются часто:

«Там славный окорок вестфальской,
Там звенья рыбы астраханьской,
Там плов и пироги стоят;
Шампанским вафли запиваю
И все на свете забываю
Средь вин, сластей и аромат.»

(Фелица)[19]

Эпитеты в этой строфе географические, и географические названия призваны создать образ, воздействовать на воображение читателя.

В другом стихотворении главный прием детализации — перечисление, а последняя строка должна усилить зрительный эффект:

«Шексинска стрелядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В графинах вина, пунш блистая
То льдом, то искрами манят».

(Приглашение к обеду)[20]

В этом отношении стоит сравнить с деталями у Державина те места из Гвадани, в которых он рисует сцены из жизни народа, напр., крестины в семье Ронто. Характерное нагромождение деталей, которое мы наблюдаем у Державина, у Гвадани создается, в первую очередь, глаголами. Здесь иногда в одной строке рядом четыре глагола, означающие слово «ходить».[21] Эпитетов исключительно мало, и те подобраны довольно небрежно. Гвадани в этих местах тоже часто обращается к перечислению, а эпитеты у него заменяют сравнения, которые почти без исключения юмористичны. Перечисления, глаголы действия и юмористические сравнения вместе создают какой-то пестрый водоворот и радостно веселое настроение этих сцен. В заключение можно сказать, что эмпиричное изображение явлений окружающей действительности, при всей ограниченности этого метода, имеет для развития литературного процесса и положительное значение: 1. Создание характерных, колоритных фигур из народа (образы нотариуса, плута у Гвадани, авантюристки-поварихи у Чулкова, вельможи, провинциального дворянина у Державина); 2. множество метко очерченных, удачных эпизодических фигур; 3. одно из ценнейших открытий Державина и Гвадани — создание живописной детали.

Эти достижения были признаны и развиты в русской и венгерской литературах XIX в. Пушкин для изображения фона в «Евгении Онегине» использует огромное количество бытовых деталей. Он обращается к дер-

[19] *Г. Державин*, Стихотворения, 19.
[20] Там же, 150.
[21] Gvadányi J., Rontó Pál, 8.

жавинским традициям, когда изображает жизнь провинциального дворянства. Янош Арань в своей эпической поэме «Толди» для изображения суеты, переполоха, приготовлений при приезде Дьёрдья Толди создает сцену, которая жанровой живописностью картины созвучна упомянутой выше сцене крестин в произведении Гвадани.

Пушкин и Арань, Гоголь и Петефи опирались на литературные достижения писателей конца XVIII в., спорили с их взглядами, обходили их художественные просчеты, но по заслугам оценили и развили те стороны их творчества, благодаря которым ускоренно могла развиваться литература XIX в.

К вопросу изучения памятников русской редакции старославянского языка

(На материалах Бычковской псалтыри)

И. Х. ТОТ

1. Целью нашей статьи является сообщение некоторых данных, полученных нами при изучении памятника русской редакции старославянского языка, так называемой Бычковской псалтыри (БПс). Мы вполне согласны с теми требованиями в изучении памятников языка, которые были высказаны одним из крупнейших знатоков памятников старославянского и русского языков — И. И. Срезневским. Он так определил задачи, стоящие перед исследователями памятников языка: «Каждый из старых памятников языка должен быть разобран отдельно в отношении лексикальном, грамматическом и методико-литературном».[1]

Хотя эти слова Срезневского прозвучали больше, чем сто лет тому назад, мы не можем сказать, что все памятники русского языка описаны согласно требованиям И. И. Срезневского. Комплексное, многостороннее описание памятников русского языка является задачей и для современных исследователей. Только комплексное изучение памятников языка дает прочную основу для изучения фактов истории русского языка. Оно делает более надежным и доступным исследование истории русского языка. Комплексное изучение памятников языка наталкивается на значительные трудности. Трудности сводятся к минимуму, если начнем комплексное описание и изучение памятников языка с исследования небольших по объему памятников письменности. Накопленные таким образом знания и результаты подготовят почву для изучения более объемистых рукописей и значительно облегчат работу над ними.

Целью комплексного изучения и описания был выбран нами один из древнейших памятников русского языка — Бычковская псалтырь, которая, — не смотря на свои положительные особенности, — вместе с другими памятниками небольшого объема не получила в исторической грамматике русского языка то место, которое надо было бы отвести ей.

Бычковская псалтырь — это отрывок псалтыри, переведенной на старославянский язык. Рукопись можно отнести по своим палеографическим

[1] *И. И. Срезневский*, Мысли об истории русского языка. Москва 1959, 80.

и языковым особенностям к XI в. БПс находится в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде под № Q. n. I. 75 в собрании А. Ф. Бычкова. По имени А. Ф. Бычкова она и была названа. БПс состоит из 8 листов, написанных в один столбец. Она содержит текст псалмов с 34 ст. XVII пс. до 19 ст. XXIV пс. БПс написана уставом; ее размер 18,3 · 14 *см*.[2] Она была переписана одним писцом, однако в XIII в. более поздний — вероятно, сербский — писец исправил, подновил трудночитаемые буквы и строки. Памятник был впервые описан и издан И. И. Срезневским. Он же определил приблизительное время возникновения БПс,[3] которое является довольно убедительным и было принято и теми немногими исследователями, которые интересовались этим памятником русского языка. Из других исследователей этой рукописи надо назвать В. И. Срезневского, изучившего БПс с точки зрения лексики и перевода.[4]

Несмотря на древность интересующей нас рукописи, ею мало занимались.[5] Полного описания или фототипического издания БПс не существует. Имея в виду древность интересующего нас памятника, мы решили заниматься им. В нашей работе мы исходили из высказываний И. И. Срезневского и стремились к тому, чтобы дополнить некоторыми соображениями его положения. В настоящей статье мы рассмотрим некоторые явления лексики, графики и орфографии БПс. Фонетика и морфология интересующего нас памятника будут рассмотрены в отдельной работе.

2. Текстологическое значение БПс состоит в том, что она представляет собой древнейший русский список Псалтыри без толкований.[6] На основании ее данных мы можем представить себе особенности перевода и переводной лексики тех списков Псалтыри, которыми пользовались в древней Руси в XI в.

Описывший и издавший БПс И. И. Срезневский, в своей публикации уделял большое внимание палеографическому изучению БПс. Фонетические и грамматические особенности памятника он не описывает подробно. Некоторые особенности фонетики и морфологии БПс были отмечены В. И. Срезневским, интересовавшимся в первую очередь вопросами текста, перевода и переводной лексики, несколько позже.

В. И. Срезневский на основании особенности перевода определяет: а) место, занимаемое БПс среди других списков славянской Псалтыри, б) свой-

[2] *Е. Э. Гранстрем*, Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Ленинград 1953, 17.

[3] *И. И. Срезневский*, Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках (XLI—LXXX). СПб. [2]1876, 38—62, особенно 39.

[4] *В. И. Срезневский*, Древний славянский перевод Псалтыри. СПб. 1877, 14—17 (с фотокопией листа 3а в приложении книги).

[5] Литературу о БПс можно найти у *Н. Н. Дурново*, Введение в историю русского языка. Москва [2]1969, 56.

[6] *И. И. Срезневский*, Сведения и заметки, 38.

ственные тексту БПс «особенности личные». Он подчеркивает, что особенности текста соединяют БПс с Новгородскими списками Псалтыри более позднего происхождения и с Синодальным списком 1296 г. Он же указывает и на близость изучаемого им памятника с текстом Толстовской псалтыри XI в.[7] Свои высказывания о сходстве БПс с другими списками славянской Псалтыри В. И. Срезневский доказывает сравнением особенностей перевода с соответствующими материалами Новгородских списков, Синодального списка 1296 г. и Толстовской псалтыри XI в. По нашим данным, В. И. Срезневский был последним из тех, кто подробнее занимался БПс-ью.

Здесь мы пытаемся определить место БПс среди других списков Псалтыри, которыми В. И. Срезневский не занимался.

В изучении Псалтыри значительное место принадлежит В. Погорелову, который на материалах бывшей Типографской библиотеки определил редакции перевода Псалтыри у славян. Его знаменитый труд «О редакциях славянского перевода Псалтыри» страдает, однако, одним недостатком, истоки которого находятся в задаче поставленной автором: в нем использованы главным образом данные псалтырей Типографской библиотеки. На основании своих данных В. Погорелов различает четыре основные редакции славянского перевода Псалтыри, которые восходят в основном к одному и тому же переводу. Эти редакции В. Погорелов называет следующим образом: 1. Первоначальная или Югославянская, 2. Толковая, 3. Русская, 4. Новая или исправленная.[8]

В основе классификации Погорелова лежат особенности перевода греческих слов, отмеченных им в списках Псалтыри. Результаты В. Погорелова дают нам возможность определить ближайшее сходство БПс с другими списками Псалтыри и таким образом определить ее место среди списков Псалтыри. Из приведенных В. Погореловым различий по редакциям на сохранившийся текст БПс (т. е. на отрывок с 37 с. XXVII пс. до конца XXIV пс.) падает 42 случая возможных лексических различий, основанных на переводе греческого текста.

Мы сравнивали лексические особенности БПс и с этими 42 различиями, встречающимися в разных редакциях Псалтыри. Однако, имея в виду тот факт, что круг исследованных В. Погореловым памятников довольно узок, мы решили привлечь в изучение особенности лексики еще один список перевода Псалтыри. С этой целью мы обратились к Отделу рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Из рукописей, хранящихся там, мы выбрали рукопись № F. п. I. 1, которая представляет собой до сих пор не изученный текст Псалтыри. Этот малоизвестный памятник русского языка относится к XIII в. и, можно предполагать, что был

[7] *В. И. Срезневский,* Древний славянский перевод Псалтыри, 15, 16.
[8] *В. Погорелов,* О редакциях славянского перевода Псалтыри. Москва 1901, VIII.

переписан в Пскове.[9] Наш выбор пал на этот памятник потому, что он является не новгородским по своему происхождению и, таким образом, может иметь и другие особенности переводной лексики, хотя новгородские и псковские рукописи бывают очень близкими друг к другу. Чтобы иметь возможность исследовать и историю текста мы считали целесообразным вовлечь в круг изученных рукописей и рукописи более позднего происхождения.

Сличая между собой особенности передачи одного и того же места славянского перевода Псалтыри в БПс, Первоначальной (или южнославянской), и в Русской редакциях и в Псковской псалтыри (ППс), мы отметили, что из возможных 42 различий в переводе наши источники совпадают в 31 случае, когда среди них расхождений обнаружить нам не удалось.

БПс, Первоначальная, Русская редакции и Псковская псалтырь различаются только в 11 случаях. Вот перечень тех греческих слов, передача которых различна в исследованных нами источниках:[10] *γιγνώσκω* (17_{44}), *δύναμαι* (17_{29}), *ἐξάγω* (27_{14}), *ἱματισμός* (21_{19}), *μονογενής* (21_{21}, 24_{16}), *νῶτον* (17_{41}, 20_{13}), *ὁλοκαύτωμα* (19_4), *πλησίος* (23_4),*πολύς* (24_{11}), *πονηρευσόμενος* (21_{17}), *χρηστότης* (20_4), Что же касается передачи этих греческих слов, то интересующие нас памят- ники распределяются следующим образом:

1. Гр. *γιγνώσκω* переводится глаголом **знати** в БПс, Первой редакции и ППс. Гр. *ἱματισμός* переводится существительным **ризꙗ** в БПс, Первой редакции и в ППс. Гр. *μονογενής* переводится прилагательным **иночадыи** в БПс, Первой редакции и ППс. Таким образом, можно сказать, что БПс, Первая редакция и ППс имеют тождественный перевод греческих слов только в 3 случаях.

2. Гр. *δύναμαι* переводится глаголом **мочи** в БПс, Русской редакции и ППс. Гр. *νῶτον* переводится существительным **плещꙋ** в БПс, Русской редакции и ППс. Гр. *ὁλοκαύτωμα не* переводится на славянский язык в БПс, Русской редакции и ППс. Гр. *πλησίος* переводится именем прилагательным **ближнии** в БПс, Русской редакции и ППс. Гр. *πολύς* переводится словом **мъногъ** в БПс, Русской редакции, ППс. Гр. *χρηστότης* переводится прилагательным **щедротьныи** в БПс, Русской редакции и ППс.

Наши данные показывают, что БПс, Русская редакция и ППс представляют собой тождество перевода в 6 случаях в отличии от Первоначальной редакции.

3. Гр. *ἐξάγω* переводится в БПс и Первоначальной редакции глаголом **извести**, тогда как в других редакциях имеется глагол **изкꙋбити**. В этом случае можно обнаружить исключительное тождество перевода между БПс и Первоначальной редакцией.

[9] *Е. Э. Гранстрем*, указ. соч. 29.

[10] В скобках мы отмечаем псалмы и их стихотворения, где встречаются интересующие нас слова.

Подводя итоги нашим наблюдениям над лексическими различиями БПс, можно констатировать, что интересующая нас рукопись стоит очень близко к Русской редакции. От нее БПс отличается в передаче 3 греческих слов (*γιγνώσκω*, *ἰματισμός*, *μονογενής*). Они тождественно передаются и в БПс и в Первоначальной редакции. К ним надо прибавить еще перевод греческого глагола *ἐξάγω* глаголом **извести**, который встречается только в Первоначальной редакции и БПс. Таким образом, количество слов по тождеству перевода в Первоначальной редакции и в БПс увеличивается на 4. В отличии от этого, количество тождественной передачи греческих слов, отмеченных только в БПс и в Русской редакции, равно 6. Однако, БПс стоит самостоятельно в переводе греческого прилагательного *πονηρευσόμενος* которое в ней передается прилагательным **злокивъıи**, тогда как в Первоначальной и Русской редакциях ему соответствует прилагательное **лжкавъıи**.

Наши наблюдения позволяют нам предположить, что БПс очень близка по переводу славянской Псалтыри к Русской редакции. Не совпадает с ней полностью, но представляет как бы переход от Первоначальной редакции к Русской. На этом основании можно предположить, что во время возникновения БПс, т. е. в конце XI в. писцами старославянских памятников уже были сделаны те шаги, которые ведут к выработке, созданию Русской редакции перевода Псалтыри. С определенной долей вероятности можно предположить и то, что Русская редакция возникла в Древней Руси как результат суммирования и определенного рода нормализации существовавших разбросанно особенностей передачи греческого текста. Конечно, она возникла не сразу, а создавалась путем постепенного накопления результатов переводческой практики.

Мы видели уже, что БПс в переводе гр. *πονηρευσόμενος* стоит особняком, потому что прилагательное **злокивъıи** встречается только в ней, тогда как в Первоначальной редакции и в тех списках Русской редакции, которые были исследованы В. Погореловым, ему соответствует прилагательное **лжкавъıи** (или **лоукавъıи**). Однако, сравнивая текст БПс с текстом ППс, мы обнаружили употребление слова **злокивъıи** на месте прилагательного **лжкавъıи** в других редакциях. Передача греческого слова является общей, тождественной особенностью БПс и более поздней ППс. Последняя моложе БПс на два века. Таким образом, можно установить продолжение этой передачи греческого слова в переводческой практике Древней Руси. Наше наблюдение подтверждает и высказывание В. И. Срезневского о том, текст БПс имеет сходство с текстом псалтырей без толкований XIII—XIV вв.[11] Можно предполагать, что внутри Русской редакции БПс представляет такую традицию, такой вариант текста, которые широко употреб-

[11] *В. И. Срезневский*, Древний славянский перевод Псалтыри, 17.

лялись в Древней Руси, но с течением времени большинство памятников этой традиции текста было потеряно.

3. Перейдя к изучению графических и орфографических особенностей БПс, мы должны сделать несколько предварительных соображений, без которых нельзя браться за работу над языком памятников древнерусской письменности.

Несмотря на то, что БПс дает очень интересные сведения и о живом древнерусском языке XI в., нельзя забывать о том, что она все-таки представляет собой памятник русской редакции старославянского языка. Язык древнерусских памятников имеет довольно сложную систему. Н. Дурново так характеризует ее: «Из соединения вост.-болг. и македонских с русскими, вызванными необходимостью приспособить этот язык к русскому произношению, получился цсл. язык древнерусских памятников.»[12] Не менее сложными являются и особенности их графики и орфографии. Чтобы получить реальное представление о языке древнерусских памятников, надо проводить детальное изучение графики и орфографии. Однако, графика и орфография являются не менее сложными, чем язык памятников. Сложность их графики и орфографии объясняется особенностями работы древнерусского писца (если он был действительно русским по происхождению). Для выяснения работы писцов надо знать, чем руководились древнерусские писцы, списывавшие текст старославянских памятников. Н. Н. Дурново характеризует их работу следующим образом: «... большая часть древнерусских писцов в своем правописании руководилась не столько написанием своих непосредственных оригиналов и своим живым произношением, сколько усвоенной им традиционной орфографией и особым книжным произношением.»[13] Что же касается усвоенной древнерусским писцом традиционной орфографии и книжного, церковного произношения, надо сказать, что при их столкновении одержали победу церковная дикция, книжное произношение; «...писцы намеренно отступали даже от орфографии всех своих оригиналов, сохраняя ее, насколько позволила их грамотность, там, где она не мешала дикции.»[14]

По вышеуказанным соображениям Н. Н. Дурново, становится ясным, что при изучении памятников древнерусского языка всегда надо учитывать следующие факторы, определяющие работу древнерусского писца: 1. современное писцу церковно-книжное произношение; 2. графические и орфографические традиции, усвоенные писцом, и его школу; 3. графические и

[12] *Н. Н. Дурново,* Введение в историю русского языка, 39.
[13] *Н. Н. Дурново,* Русские рукописи XI и XII вв., как памятники старославянского языка: Јужнословенски Филолог 4 (1924) 73.
[14] *Н. Н. Дурново,* Русские рукописи, 79.

орфографические особенности оригинала, с которого писец переписал текст; 4. образованность и знание писцом старославянского языка.

Надо признаться, что не все эти факторы учитываются исследователями древнерусской письменности вследствие того, что в связи с этими факторами переписки рукописей очень многих знаний у нас не хватает.

Прежде чем приступить к определению особенностей графики, нужно было бы сказать несколько слов о протографе, интересующего нас памятника. Можно предположить, что некоторые особенности протографа отражены и БПс-ью. Н. Н. Дурново, определяя характер привезенных в Древнюю Русь старославянских книг, придерживался того мнения, что в Древней Руси сначала были распространены восточноболгарские книги, которые, однако, при Ярославе Мудром были заменены западноболгарскими, македонскими рукописями.[15] В принципе протографом БПс — может быть непосредственным — могли служить восточноболгарские и западноболгарские рукописи. Классификация и определение древнеболгарских книг основывается на употреблении букв ѕ и ѣ.

Для БПс-и характерно, в большинстве случаев, правильное употребление еров. В этом играет роль и отражение особенностей живого языка писца, в котором соответствующие ерам редуцированные гласные были еще самостоятельными фонемами. Однако, правильное написание слов с ѕ, ѣ несомненно свидетельствует и о том, что в протографе БПс буквы ѕ, ѣ тоже писались правильно. Этимологически правильное употребление еров не дает нам возможность подробнее определить протограф интересующего нас памятника, потому что протограф БПс мог принадлежать к так называемой этимологической школе «в которую входит группа рукописей, различающих этимологически ѕ и ѣ, хотя и неправильно.»[16]

К сожалению, П. А. Лавров больше не говорит об этой школе и о входящих в нее рукописях. Касаясь вопроса графики и орфографии БПс, можно было установить в ней следующие характерные особенности:

1. Буквы ѯ, ѭ, ѩ не употребляются писцом БПс. В этом отношении она занимает очень обособленное место. В важнейших памятниках старославянского языка, написанных кириллицей, в Саввиной книге, Супрасльской рукописи, Хиландарских листках, в Листках Ундольского встречаются юсы. Из памятников русской редакции буквы ѭ и ѩ можно обнаружить в Остромировом евангелии, Изборнике 1073 г., Новгородских листках, Туровском евангелии, Реймском евангелии, Чудовской псалтыри, Словах Григория Богослова, Евгениевской псалтыри. Однако, отсутствие ѭ, ѩ приближает БПс с Житием Кондрата, архаическим памятником XI века, в котором тоже нет этих букв.

[15] *Н. Н. Дурново,* Введение в историю русского языка, 35.
[16] *П. А. Лавров,* Палеографическое обозрение кирилловского письма. Петроград 1914, 46.

2. В тексте БПс можно отметить буквы є и ѥ. В этом отношении она имеет сходство с такими памятниками старославянского языка как Саввина книга, Хиландарские листки, тоже знающие обе буквы. Буква ѥ употребляется писцом в двух позициях: а) в начале слова, напр., ѥси 1 (2х), 3б (3х), 4б, 5, ѥго 2а (5х), ѥмоу 3б (2х), б) внутри слова, после букв обозначающих гласные, напр., моѥго 1а, 1б, 3а, наказаниѥ 1а (2х), твоѥ 1а (2х) и пр. Характерной особенностью графики БПс является то, что в ней совсем нет написаний с ѥ после букв, обозначающих согласные. Согласно этому, нет и написаний ѥ с буквами л, н. В этом отношении БПс сильно отличается от таких памятников, как Евгениевская псалтырь, где после букв, обозначающих согласные, очень часто пишется и буква ѥ.

3. В БПс, как результат утраты носовых гласных, можно отметить широкое употребление букв оу, ю, ꙗ на месте ѫ, ѭ, ѧ: коудоу 3а, 6а, могоуть, мною 1а, поставлаꙗ 1а, ꙗзыкомь 1а и пр. Утрата носовых гласных подтверждается и употреблением буквы а вместо ѧ, ꙗ: десница 3б, лица 1а, ако 1а, 3б, авить 8а и пр.

Утрата носовых гласных лучше отражена БПс-ью чем более ранними памятниками XI в. Так, например, деназализация в Житии Кондрата дает себя знать в только незначительном количестве случаев: отвѣщающоу 1а, молю 1б, мною 2а, на землю 2б, покѣдоу 2б, миноувшоу 2б, приꙗлъ 2а. Житие Феклы в этом отношении сходствует с Житием Кондрата, так как в нем тоже мало случаев написаний оу, ꙗ вм. ѫ, ѧ: приꙗхъ 1а, дѣющоу 1б, силою 2а.

Наши данные показывают, что живые особенности древнерусского языка с течением времени все чаще больше отражаются памятниками древнерусской редакции старославянского языка.

4. Употребление буквы а было урегулировано в БПс. Юс малый употребляется писцом в трех категориях написаний: а) в начале слова для передачи сочетания *j* + *а*: ако 1а, 3б, 5а, авить 8а, б) после букв, обозначающих гласные: моа 1а, постоати 1а, прѣ рѣканиа 1б, камениа 2б и пр. в) после букв, обозначающих согласные. В этой группе написаний можно обнаружить две подгруппы: а) написания с а *не* после букв, обозначающих согласных *ж, ш, ч, ц, щ*, напр., поставлаꙗ 1а, оумоудраꙗ 2б, има 3а и пр., б) написания после букв *ж, ш, ч, ц, щ*. Эту подгруппу рассмотрим отдельно.

5. Определенные закономерности можно обнаружить и после букв, обозначающих *ж, ш, ч, ц, щ*, в сочетании с буквами, обозначающими гласные. Наши материалы распределяются следующим образом:

ж + а: моужа 1б и пр.
ж + а: дьржава 8б.
ж + ꙗ: ——————
ш + а: чаша 7а, доуша 6б, слышать 2а и пр.
ш + а: възмогоша 8б (1х).

ш + ѣ: ————————
ч + ѧ: искычаютъ (sic!) 1а, начатък (sic!) 2а и пр.
ч + ѫ: ————————
ч + ѣ: ————————
ц + ѧ: палица 6б, лица 7б.
ц + ѫ: дѣсница 1а, 3б, 4а, коньца 2а и пр.
ц + ѣ: ————————
ꙗ + ѧ: възвѣщаютъ 2а, поущади 2б, не видѣща 1а.
ꙗ + ѫ: веселѫща 2б (1х).
ꙗ + ѣ: ————————

Как видно из наших примеров, после букв ж, ш, ч, ц, ꙗ пишутся только ѧ, ѫ и совсем нет написаний с ѣ. В такого рода сохранении особенностей старославянской графики БПс похожа на древние памятники русской редакции старославянского языка, между прочим и на Житие Кондрата и Феклы в которых — по нашим наблюдениям — тоже отсутствуют написания ж, ш, ч, ꙗ, ц + ѣ.

6. Заслуживает внимания передача сочетаний, восходящих к праславянским *tərt*, *təlt*, *tьrt*, *tьlt*, которая в БПс имеет довольно пеструю картину. Материалы, взятые из нее, можно разделить на три группы: а) написание под титлом, или иногда без титла, которое было невольно опущено писцом, напр., по ꙋдѫцю 3а, вѫслѣци 2а, ꙋдѫцѫ 3а, 3б, иногда вместо титла стоит точка над буквой ꙋ, л; б) старославянские написания с ъ, ь после букв ꙋ, л: только в 6 случаях, напр., исплъни 3а (2х), чрьвь 4б, отврьзоше (sic!) 5а и пр.; в) древнерусские написания. Здесь мы подробнее рассмотрим случаи древнерусской передачи интересующих нас сочетаний. Их можно разделить на две подгруппы: *α*) написания с ъ, ь перед ꙋ, л, *β*) написания ꙋ, л между двумя ъ или ь. Перед ꙋ, л пишется буква ъ или ь в 15 случаях: твьрдъ 2а, вьрние 1б, от чьртога, 2а, жьртвоу 3а, дълготоу 4а и пр. Эти написания передают живое древнерусское произношение, которое отражалось и в БПс.

Между двумя ерами пишутся буквы ꙋ, л только в двух случаях: дьрьжавьна 7а, въ дълъготоу 7а. Их мы считаем компромиссными написаниями. Интересно сравнить данные БПс с данными других памятников, — в первую очередь малоизвестных — древнерусского языка XI в.

В Житии Кондрата можно обнаружить только старославянскую передачу сочетаний *tərt*, *təlt*, *tьrt*, *tьlt:* дрьзновениꙗ 1а, задлъжи 2а, стрьгати 2б, трьпѣние 2б и пр.

В Житии Феклы, однако, мы отметили и древнерусские написания наряду со старославянскими: оутвьрдиша 1а, дьр'‖жава 1б, пьр' вомѵ 1б, съвьр'же 2а, дъвозь'рнь 2а, пь‖р'выихъ 2б, въвь‖р'жена 2б, въвьр'женаꙗ 2б и пр.

Интересно, что в этом памятнике написания с ѣ встречаются только перед ꙗ. Нет их перед л. Подробное явление было отмечено и в Евгениевской псалтыри Н. Гринковой.[17] Оба памятника, и Житие Феклы и Евгениевская псалтырь шли дальше по пути «обрусения» памятников старославянского языка, чем Житие Кондрата. Однако, этот процесс в них еще не достиг того уровня, который можно встретить в БПс. В последней ѣ и ь пишутся и перед л не только перед ꙗ. Этот факт свидетельствует о том, что в древнерусской письменности под влиянием живого языка, отражавшегося и в церковном произношении, путем постепенного приспособления получили отражение важнейшие фонетические особенности живого древнерусского языка. Этот факт несомненно объясняется тем обстоятельством, что к концу XI в. могло значительно увеличиться количество древнерусских писцов, переписывавших рукописи старославянского происхождения в Древней Руси. В это же время приспособление старославянских памятников к древнерусскому произношению продвинулось вперед в значительной степени. Довольно последовательные написания, передававшие особенности живого языка в этот период, уже нельзя считать «случайными описками». Их можно скорее всего объяснить тем, что, вследствие «обрусения», некоторые элементы стали допускаемыми, терпимыми в памятниках русской редакции старославянского языка. Выработавшиеся к концу XI в. графические навыки позволяли писцам передать некоторые особенности древнерусского языка и в церковных книгах.[18]

[17] *Н. Гринкова*, Евгениевская Псалтырь, как памятник русской письменности XI века: Известия ОРЯС (1924) 304.

[18] Автор выражает глубокую благодарность заведующему Отделу рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, *А. С. Мыльникову* за то, что он представил возможность изучить источники в оригинале, а также сотрудникам Отдела рукописей *Е. Э. Гранстрем* и *Н. Н. Розову* за их бескорыстную помощь, которую они оказали автору статьи в работе над рукописями.

«Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века

ЖУЖАННА ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК

1. *«И Фауст неудачно выбран, и напрасно хватил я фантастического элемента. Видно, мне было написано на роду заплатить ему дань. Теперь мы с ним квиты.»*[1]

Эти слова Тургенева — из письма к М. К. Лонгинову — являются как бы увертюрой к его дальнейшим, последовавшим за «Фаустом» «таинственным повестям», к тому же — увертюрой многозначительной. Она предзнаменовывает сложное и противоречивое в будущем отношение писателя к данным произведениям, появление которых поразило не только читателей, но могло оказаться неожиданным и для самого писателя.

К 1856 г., ко времени написания письма Лонгинову, Тургенев и «фантастическое» отнюдь не были «квиты», скорее наоборот: опубликовав «Фауста», автор немедленно взялся за работу над ранее задуманными — и еще более фантастическими — «Призраками», но тут же, словно оправдываясь, счел нужным предпослать первому изданию «Призраков» предисловие, в котором он, помня неблагоприятные отзывы на «Фауста», как бы приносил свои извинения за неподобающую ему «фантазию». Так и продолжаются «сводиться счеты» Тургенева с фантастикой: он возвращается к ней, но чуть ли не каждую повесть этого типа сопровождает оговорками, касающимися ее незначительности, неудачности. «Собаку» он долгое время отказывается напечатать, «Песнь торжествующей любви» называет *«легонькой чепухой»*,[2] «Стук...стук...стук!» — *«маленьким вздором»*,[3] о повести «Клара Милич» он пишет, что *«со скуки намарал небольшую вещицу»*[4] и т. д.

Нельзя, однако, безоговорочно доверяться этим чрезмерно скромным самооценкам автора. Тургенев, по всей вероятности, был действительно полон сомнений относительно использования «таинственных мотивов»; но,

[1] Письмо Тургенева М. Н. Лонгинову от 7/19 ноября 1856 г. *И. С. Тургенев*, Полное собрание сочинений и писем (=ПССП), Письма, 3. Москва—Ленинград 1961, 36.

[2] *Тургенев*, ПССП, Сочинения,9. Москва—Ленинград, 1965, 499. 13. Москва—Ленинград 1967, 567.

[3] Письмо П. В. Анненкову от 8/20 января 1871 г. *Тургенев*, ПССП, Письма, 9. Москва—Ленинград 1965, 6.

[4] Письмо М. Е. Салтыкову от 11/23 августа 1882 г. Там же, 13.

с другой стороны, его пренебрежительные суждения о собственных произведениях, — как на это указывает М. П. Алексеев,[5] — объясняются и недоверчивым отношением Тургенева к читателям и критикам. Настораживают читателя и противоречащие приведенным самооценкам высказывания Тургенева: так, например, искреннее мнение его о повести «Стук...стук...стук» содержится в письме к Философовой и особенно к Брюлловой, которой он пишет: «Представьте, что я считаю эту вещь — не то, чтобы удавшейся, — исполнение, может быть, недостаточно и слабо, — но одной из самых серьезных, которые я когда-либо написал.»[6] В дальнейших изданиях «Призраков», кстати, «извинительное предисловие» больше не появляется; в письме же к Анненкову Тургенев, как бы вскользь, замечает:

> По всем известиям, «Призраки» потерпели общее фиаско. *А все-таки, мне сдается, недурной человек был покойник.*[7]

Не о стремлении освободиться от таинственных элементов свидетельствует и работа Тургенева над текстом «таинственных повестей»: после авторских поправок в основном тексте «Призраков» образ Эллис приобрел еще более фантастический характер, чем он имел в беловом автографе;[8] целый ряд изменений в тексте «Песни торжествующей любви» также служит доказательством того, что писатель усиливал фантастические мотивы, подчеркивая таинственность, загадочность происходящего.[9]

Опасения Тургенева насчет возможно резко отрицательного отношения критики к его «таинственным повестям» оказались правомерными. Повести эти с момента выхода их в свет и вплоть до наших дней вызывали и продолжают вызывать чрезвычайно противоречивые, порою преувеличенно крайние оценки.

2. Отрицательное отношение многих критиков к фантастическим элементам повестей Тургенева также имеет свою «предысторию», как и сама фантастика.

В середине 20-х годов прошлого столетия в России — не без воздействия западных писателей Э. Т. А. Гофмана, Тика и др. — начинает развиваться одна ветвь романтической повести, получившая название «фантастическая повесть». Эта повесть, выросшая на подготовленной балладами Жуковского почве, имеет целый ряд особенностей. Как на это указывает Н. В. Измайлов, дающий всестороннюю характеристику русской фантастической повести первых десятилетий XIX в., необходимым условием фантастики и основанной

[5] *М. П. Алексеев*, Тургенев и Марлинский (К истории создания «Стук...стук...стук!»), в сб. Творческий путь Тургенева, под ред. Н. Л. Бродского. Петроград 1923, 201.

[6] Письмо от 4/16 января 1877 г. *Тургенев*, ПССП, Письма, 12/1. Москва—Ленинград 1966, 58.

[7] Письмо от 21 мая/2 июня: там же, 5 : 258 (разрядка наша).

[8] Комментарий Е. И. Кийко к «Призракам». *Тургенев*, ПССП, Сочинения, 9. Москва—Ленинград 1965, 475.

[9] Комментарии А. Б. Муратова: там же, 13. Москва—Ленинград 1967, 567.

на ней фантастической повести 20—30-х годов является представление, «априорно или в силу философско-религиозного мировоззрения принятое автором (как его искреннее убеждение или как литературный прием — это уже другой вопрос, далеко не всегда разрешимый и не всегда имеющий определяющее значение), — представление, получившее название «двоемирия» и заключающееся в том, что независимо от видимого и воспринимаемого человеком мира, независимо от окружающей его действительности и как бы за ней, за ее пределами, существует иной, недоступный чувственному восприятию и непостигаемый разумом сверхъестественный, «потусторонний» мир. Этот второй, «иной» мир может оказывать (и оказывает) таинственное и в конечном счете губительное влияние на человека, его судьбу и окружающую действительность, по временам вторгаясь в человеческую жизнь».[10]

Фантастическое было представлено в творчестве разных писателей — начиная от Погорельского, Сомова, Титова, до Пушкина, Лермонтова, В. Одоевского, Гоголя. В разных рассказах доминируют те или иные элементы. Страшное, мистическое представлено во многих рассказах Погорельского, Загоскина, в «Портрете» Гоголя. Фантастическое носит иногда фольклорный колорит то сказочного, веселого характера («Лафертовская маковница" Погорельского, «Ночь перед рождеством» и другие рассказы Гоголя), то с трагической окраской («Киевские ведьмы» Сомова, «Вечер накануне Ивана Купала» Гоголя и т. д.).

В отличие от вышеприведенных примеров фантастическое в произведениях В. Одоевского носит философский, условно-аллегорический характер («Бал», «Импровизатор», «Сильфида» итд.)

В таких произведениях, как «Пиковая дама», «Медный всадник» Пушкина, «Записки сумасшедшего» Гоголя, часть фантастических мотивов выступает, как правило, в двойном преломлении: фантастическое присуще не самой действительности, а миру, пересозданному больным сознанием героя. Эту тему развертывают в дальнейшем Достоевский («Двойник», «Хозяйка»), Тургенев (в некоторых «таинственных повестях»), Чехов («Черный монах») Л. Андреев («Он»; «Призраки»), Брюсов.

Совершенно особую группу представляют те повести, в которых фантастическое не связано с верой писателя или героя в сверхъестественное, чудесное, а выступает, как составная часть гротеска. Примерами этой разновидности могут считаться «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» Одоевского, отчасти его же «Насмешка мертвеца», «Нос» Гоголя, итд. Эти традиции получили дальнейшее развитие в творчестве Салтыкова—Щедрина, Достоевского, позже у М. Булгакова, в пьесах Маяковского.[11]

[10] *Н. В. Измайлов,* Фантастическая повесть, в сб. Русская повесть XIX-го века, под. ред. Б. С. Мейлаха, Ленинград 1973,

[11] Роль фантастики и гротеска многосторонне освещается в книге *Ю. Манна* «О гротеске в литературе». Москва 1966.

Разумеется, эта схематичная классификация весьма условна и не полна, не говоря уже о том, что очень часто в самих произведениях переплетаются разные формы проявления фантастического. В «Вечерах» Гоголя фольклорно-фантастические мотивы носят в то же время и гротескный характер, в «Сильфиде» сказочное переплетается с условно-фантастическим и патологическим.

В произведениях наибольшей художественной ценности труднее всего определить, когда фантастика носит иррациональный характер и когда является она игрой больной фантазии героя. Сказанное относится, например, к незаконченной повести Лермонтова «Штосс» и особенно к «Пиковой даме» Пушкина. Эту повесть Достоевский рассматривает как «верх искусства фантастического». Он пишет по этому поводу: «. . . Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам все формы искусства, написал Пиковую даму — верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. Вот это искусство!»[12]

3. Тот факт, что фантастическое исторически восходит к «мечтательному» романтизму, определяет отношение к нему Белинского. В разгаре полемики против романтизма, за осуществление программы «натуральной школы», Белинский принципиально отрицал то фантастическое начало в литературе, которое он считал иррациональным, мистическим. Об этом свидетельствуют многие его высказывания. Известно, например, что по его мнению, мысль «Портрета» была бы прекрасной, если бы поэт понял ее в современном духе . . . «*И выполнение этой мысли должно было бы быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности*, тогда Гоголь своим талантом создал бы нечто великое. Не нужно было приплетать тут и страшного портрета . . . не нужно было ни ростовщика, ни аукциона . . .»[13]

Исходя из подобных позиций, он критикует «Сильфиду», «Саламандру» Одоевского. «Теперь внимание толпы может покорять только сознательно-разумное, а волшебство и видения людей с расстроенными нервами принадлежат к ведению медицины, а не искусства», — пишет он по поводу этих произведений.[14] Эта же мысль повторяется им и в связи с «Двойником» Достоевского, существенным недостатком которого он считает его «фантастический колорит».[15]

*

[12] *Ф. М. Достоевский*, Письма, под. ред. А. С. Долинина, т. 4. Москва 1959, 178.
[13] *В. Г. Белинский*, Полное собрание сочинений, 1. Москва, 1953, 303—304 (разрядка наша).
[14] там же, т. 8, Москва 1955, 314.
[15] там же, 10: 41.

Мы не случайно остановились на суждениях Белинского, на первый взгляд не имеющих ничего общего с «таинственными повестями» Тургенева. На самом деле, на наш взгляд, могие критические отзывы об этих повестях восходят, в конечном счете, к принципам натуральной школы.

Так, например, Герцен и Огарев, с похвалой отозвавшиеся о первом письме повести «Фауст», носящем лирико-бытовой характер, в то же время осудили романтические и фантастические элементы повести. Подобно Белинскому, который считал фантастические элементы «Портрета» излишними, Огарев видит слабость «Фауста» в том, что «фантастическая сторона прилеплена; повесть может обойтись и без нее.»[16]

Надо сказать, что не вся демократическая литература разделяет этот взгляд. Некрасову повесть очень понравилась своей поэтичностью. Писарев тоже отозвался о «Фаусте» вполне одобрительно.[17]

Все же, в дальнейшем со стороны сотрудников радикальных журналов более характерно осудительное, нежели положительное отношение к отдельным повестям. В качестве примера можно привести иронические суждения Антоновича и Писарева о «Призраках», карикатуру на Тургенева как на автора «Призраков» в Искре,[18] пренебрежительное мнение Салтыкова-Щедрина о «Собаке»,[19] Скабического — о повести «Сон»,[20] резкую критику Михайловскоим «Песни торжествующей любви».[21] Причиной такого отношения явилось мнение критиков, по которому эти повести знаменуют собой отход писателя от социальной проблематики, его поворот к мистицизму, к «чистой поэзии». На таком основании эти повести часто считались второстепенными, незначительными по сравнению с проникнутыми общественным пафосом романами Тургенева.[22]

[16] *Тургенев*, ПССП, Соч. 7:405.
[17] там же, 404—405.
[18] там же, 9:479.
[19] там же, 502.
[20] там же, 11:527.
[21] там же, т. 13:570.
[22] И. А. Битюгова — в комментариях к «Рассказу отца Алексея» — указывает на то, что занятые общественно-литературной полемикой вокруг «Нови» критики мало писали о «Рассказе отца Алексея» (ПССП, Соч. 11 : 540). Как незначительный охарактеризован «Рассказ отца Алексея» в «Современных известиях»; автор заметки «Новости русской беллетристики» (подпись: W) считает, что рассказы Тургенева с преобладающим фантастическим оттенком («Рассказ отца Алексея», «Несчастная», «Сон») «занимают второстепенное место во всей области тургеневского творчества» (там же, 541). Впоследствии, например, В. Пумпянский, не отказывая «таинственным повестям» в высокой художественной ценности, считает их, однако, вредными в идеологическом отношении (*В. Пумпянский*,Группа «таинственных повестей», в кн.: *Тургенев*, Сочинения, 8. Москва—Ленинград 1929, стр. V—XX). *С. Е. Шаталов*, («Таинственные повести И. С. Тургенева: Ученые записки Арзамского пед. ин.-та, 1962, т. V, вып. 4, 3—96) высоко оценивает художественные достоинства таинственных повестей, указывает на новаторские черты в этих произведениях, но в то же время считает, что они «в тех условиях, в момент своего появления были ошибочны и даже вредны», в основном потому, что «таинственные повести» и повести Тургенева о прошлом отвлекали внимание от коренных вопросов общественно-политического движения, умаляли значимости этих вопросов, сопровождали их оговорками и контрвопросами.» (там же, 91).

Многие критики разных направлений считали отдельные «таинственные» повести просто художественной неудачей, нередко прямо свидетельствующей об упадке творческого таланта Тургенева.[23] Характерна также оценка повести «Клара Милич» А. П. Милюковым, по которой это произведение «. . . приковывает к себе читателей своими подробностями и самостоятельностью взгляда, свойственного истинному дарованию . . . *несмотря на некоторую эксцентричность в характере лиц и фантастическую исключительность в развязке рассказа.*»[24]

Но после появления «Фауста» намечается и другой, не менее односторонний тип суждения об отдельных «таинственных повестях». П. В. Анненков, А. В. Дружинин, В. П. Боткин и другие представители эстетической критики дал ивысокую оценку повести «Фауст» — в чем они были несомненно правы — но, утверждая, что повесть означает победу пушкинского начала над гоголевским, они противопоставляли ее социально направленным романам Тургенева.[25] Эта же мысль получает позже, в конце столетия, дальнейшее развитие у Мережковского, по мнению которого «разработка политических тем, жгучие вопросы дня, улавливания разных веяний в больших романах Тургенева . . . начинают стареть . . . и перед нами все более и более выступает другой, немодный и зато не стареющий Тургенев . . .», продолжатель дела Пушкина, автор таких произведений, как «Живые мощи», «Бежин луг», «Довольно», «Призраки», «Собака», и в особенности «Песнь торжествующей любви» и «Стихотворения впрозе».[26]

В данной, небольшой статье мы, конечно, не можем дать хотя бы приблизительно полного обзора критических отзывов о «таинственных повестях». Приведенными примерами мы хотели лишь показать, какие крайние, противоречащие друг другу оценки сопровождали появление почти каждой из этих повестей. В этих отзывах своеобразно отражается та полемика, которая велась по более широким общественно-эстетическими вопросам. А. Н. Дубиков объясняет в основном неблагоприятные, порой даже пренебрежительно враждебные отзывы о повестях 70-х годов тем, что никто из критиков того времени «не сумел подняться над своимиличными или социально-групповыми пристрастиями и обьективно оценить их.»[27] Кажется, это особенно относится к «таинственным повестям», причем «групповые интересы» отражались не только на враждебных отзывах, но, как мы видели, и на положительных, авторы

[23] О падении таланта Тургенева в связи с появлением «Призраков» писал *Вл. Зотов* (Северное сияние 1865, 4 : 78). Скабичевский называл «Сон» «чудовищной фантазмагорией» (Биржевые ведомости 1877, 12 янв. № 11)

[24] *Тургенев,* ПССП, Соч. 8 : 584 (разрядка наша).

[25] там же, 7 : 404.

[26] *Д. С. Мережковский* Полное собрание сочинений, т. 15, СПб. — Москва 1912, 250. Подобную мысль выражает и *В. М. Фишер,* Повесть и роман у Тургенева, в сб. Творчество Тургенева, под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. Москва 1920, 8.

[27] *А. Н. Дубиков,* Вводная статья к 11 тому ПССП (Сочинения), стр. 453.

которых так же искусственно вырывали эти произведения из «контекста» творчества Тургенева в целом, как и те, которые недооценивали их значение.

4. Так как подробный анализ каждой из этих повестей, естественно, выходил бы за рамки настоящей небольшой работы, в дальнейшем нам хотелось бы указать лишь на некоторые аспекты взаимоотношений «таинственных повестей» Тургенева с произведениями его русских предшественников и современников.[28]

На вопрос, как соприкасаются «таинственные повести» с определенными традициями русской литературы XIX в. и в чем их специфика — нелегко ответить хотя бы потому, что, с одной стороны, сами эти традиции сложны и многогранны, а с другой — потому, что «таинственные повести», условно объединенные литературоведами в одну группу, тоже далеко не однородны.

Желая выявить и определить связь «таинственных повестей» Тургенева с произведениями других русских писателей XIX в., мы всегда должны иметь в виду, что у каждой из этих повестей — своя основная концепция, что, соответственно этому, отличаются друг от друга не только отдельные таинственные повести, но и характер использования в них таинственных элементов. Таким путем открывается возможность связывать именно *определенные* повести с *определенными* традициями русской литературы.

*

Некоторые черты отдельных повестей Тургенева обнаруживают сходство с фантастической повестью первой половиных XIX века. У Тургенева при этом фантастическое не воплощается в фольклорных формах, не принимает форм гротеска. Но некоторым повестям Тургенева присуще «двоемирие», в смысле, близком к тому, как употребляет это слово Н. В. Измайлов в связи с фантастической повестью первых десятилетий XIX века. В «Призраках», в

[28] Проблематике связи «таинственных повестей» с западноевропейскими литературными традициями посвящен целый ряд интересных работ. См., например, *С. Родзиевич*, Тургенев и символизм, в кн. И. Тургенев. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Киев 1918; D. Lerner, The Influence of Turgenev on Henry James: Slavonic Year-Book, American Series 1 (1941) 28—54; Joan Delaney, Edgar Allan Poe and I. S. Turgenev: Studia Slavica 15 (1969) 349—358; *Х. Раппих*, Мюнхенское издание повестей Тургенева в оценке немецкой и австрийской критики. Литературное наследство, 73/2. Москва 196, 346—349. Немало сделано также и для освещения взаимоотношений между отдельными повестями этой группы и творчеством русских предшественников Тургенева. Об этом см. *М. П. Алексеев*, указ. соч; *М. Габель*, „Песнь торжествующей любви", там же, 202—25,

Н. К. Пиксанов, История «Призраков», в сб. Тургенев и его время, Первый сборник, под ред. Н. Л. Бродского. Москва—Петроград 1923, 164-193 *С. Родзевич*, указ. соч.; — *А. Орлов*, Призраки Тургенева (Одоевский, Гоголь, Тургенев): Родной язык в школе, Москва 1927, 1 : 46—75. — Особенно ценный материал содержится в академическом издании Полного собрания сочинений и писем Тургенева, служащем исходным пунктом для дальнейшего изучения творчества Тургенева вообще и «таинственных повестей» в частности.

»Кларе Милич» соприкосновение героя с силами «иного мира» приводит его к гибели — по крайней мере так понимает свою судьбу сам герой. Правда, в сознании самого писателя этот «иной мир» гораздо более сложен, менее прямолинеен, чем у многих писателей начала XIX века, и, очевидно, означает таинственные, непонятные человеку силы природы.

Из романтических баллад Жуковского, из фантастических повестей начала века (напр. из «Штосса») знаком мотив любви к неземному существу, любви посли смерти, стоящий в центре повести «Клара Милич».

Сопоставительный анализ позволяет правильнее оценить и другую сторону «таинственных повестей». Широкое хождение в критической литературе имеет мнение, согласно которому их отличительной чертой является сочетание таинственного с самой обыденной реальностью. Это мнение разделяется, между прочим, Л. Пумпянским, М. Петровским,[29] Е. Покусаевым. Последний считает особенностью художественной структуры «Призраков» и «Собаки» чередование «сугубо реалистичных до прозаизма картин и фантастических эпизодов.»[30] Не подлежит сомнению, что эта черта действительно характерна для некоторых повестей Тургенева. Но в результате сопоставления «Призраков» и других «таинственных повестей» с произведениями его русских предшественников и современников окажется, что эту черту нельзя считать *отличительной* особенностью только лишь тургеневского письма. Наоборот — это одно из тех качеств, которые сближают его повести с рассказами Одоевского, Гоголя и других. Н. В. Измайлов характеризует эту особенность русской фантастической повести 20-х — 30х-годов следующим образом: «... что очень существенно, она, эта повесть, представляет сверхъестественные, чудесные явления почти всегда как вторжение потусторонних, таинственных сил в обыденный быт, в подчеркнуто прозаическую обстановку современной жизни ... и чем сниженнее, прозаичнее изображен этот бытовой фон, тем резче противопоставляется ему сверхъестественное, тем глубже контрастируют между собой фантастический мир потустороннего, то страшный, то идеальный и поэтический, и повседневная житейская проза.»[31] В качестве примера можно привести «Сильфиду» Одоевского, «Вий» Гоголя и многие другие повести этих лет. — В незаконченном наброске Тургенева «Силаев» описания дворов в захолустной Коломне, выдержанные в духе натуральной школы, сочетаются с намечающимся фантастическим планом повествования, что роднит манеру Тургенева с «Портретом» Гоголя, с «Штоссом» Лермонтова.[32]

[29] *Л. Пумпянский*, указ. соч., *М. Петровский*, Таинственное у Тургенева, в сб. Творчество Тургенева. Москва 1920, 73.
[30] *Тургенев*, ПССП, Соч. 9 : 456.
[31] *Н. В. Измайлов*, ук. соч.
[32] см. примечания Т. П. Голованової, ПССП, Соч. 13 : 729.

Распространенной формой русской фантастической повести начала века является вечерний, застольный разговор и вытекающая из этого установка на устный сказ.[33]

Бросается в глаза сходство между этой чертой романитческой фантастической повести, с одной стороны, и «Собакой» Тургенева, с другой. Уже подзаглавие белового автографа (Отрывок из собрания рассказов под заглавием: Вечера у господина Финоплентова) указывает на связь «Собаки» с вечерним, «застольным» рассказом, например с «Вечерами . . .» Гоголя.[34]

Правда, и в других произведениях Тургенева, *не* таинственного характера, повествование часто ведется от имени рассказчика, но во многих случаях эта форма имеет совершенно условный характер: рассказчик остается тем же автором. Интересно, что среди не очень многочисленных повестей, в которых автор ярко воспроизводит речевые особенности языка расскаэчиков, далеких от него социально и психологически, мы находим «Собаку» и «Рассказ отца Алексея» (в последнем дается даже двойное обрамление). В данных произведениях этот прием позволяет созать расстояние между писателем и героем, писатель может таким образом «отдалиться» от событий, предоставляя читателю верить в рассказанное, или же объяснить события тем, что все это только показалось суеверному рассказчику.[35]

Воможность двойной мотивировки появляется в других формах и в других «таинственных повестях», например в «Кларе Милич». Но этот же прием характеризует и многие фантастические повести предыдущего периода.

Одоевский (в примечаниях к «Русским ночам») в связи с творчеством Гофмана указывает на такую «двойную мотивировку», усматривая в ней отличительную особенность «фантастического» в XIX в.:

> . . .Знаю, что в наш век анализа и сомнения довольно опасно говорить о «чудесном», но между тем, этот элемент существует и поныне в искусстве. . . Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время приведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную; так, что гордый читатель XIX в. нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это само происшествие может быть объяснено весьма просто — таким образом и волки целы и овцы сыты, естественная наклонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа; помирить эти два противоположные элементы было делом истинного таланта.[36]

Несмотря на то, что Одоевским это сказано применительно к произведениям Гофмана, однако может быть отнесено — mutatis mutandis — и

[33] *Н. В. Измайлов*, ук. соч.

[34] П. Ф. Перилов рассматривает гоголевское влияние и в «осмеянии реального через фантастическое.» ПССП, Соч. 9 : 50.

[35] О сказе в произведениях Тургенева см. В. М. Фишер, ук. соч., *М. А. Рыбникова*, Один из приемов композиции у Тургенева, в кн. Творческий путь Тургенева. Сборник статей под. ред. Н. Л. Бродского, Петербург 1928, 103—125; *Б. М. Эйхендбаум*, Литература, Ленинград 1927, 217, *М. Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, Москва 1972, 327; *С. Е. Шаталов*, Проблемы поэтики И. С. Тургенева, Москва, 1969, 37—130.

[36] *В. Одоевский*, «Русские ночи». Москва 1913, 14—15.

к манере самого Одоевского, и к некоторым «таинственным повестям» Тургенева.

Но и в другом отношении можно сравнить рассказы Одоевского с некоторыми «таинственными повестями» Тургенева: фантастическое у Одоевского вытекает из его философского мировоззрения и, как правило, носит условный, обобщающий характер. Именно условностью фантастического отличаются и некоторые «таинственные повести» Тургенева, подобно рассказам Одоевского, связанные с философией автора, но, может быть, в меньшей мере обнаруживающие рассудочность, теоретическую заданность.

Сказанное относится прежде всего к «Призракам», занимающим среди «таинственных повестей» Тургенева особенное место, не в последнюю очередь «откровенностью», бесспорностью фантастического.

На первый взгляд, фантастическое обрамление «Призраков» может показаться лишь внешним элементом, легко отделимым от остальных частей. На эту мысль наталкивает и история создания повести: «Призраки произошли случайно — пишет Тургенев, — у меня набрался ряд картин, эскизов, пейзажей. Сперва я хотел сделать картинную галерею, но выходило сухо. Поэтому я выбрал ту форму, в которой и появились Призраки.»[37] Кажется, именно эта смена реального обрамления фантастическим снимала рассудочный элемент и придавала повести лирический, поэтический характер.

Примечательно, что именно на *поэтический* характер «Призраков» указывает Достоевский, говоря, что «*„Призраки" похожи на музыку...*», а дальше, размышляя о том, что такое музыка:

> По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело (не рассудочность, а все сознание).[38]

Этой своей образностью, поэтичностью, «музыкальностью» (в том смысле, как Достоевский употребляет это слово) «Призраки» и могут быть признаны предтечей позднейших «Стихотворений в прозе». Не требует особого доказательства, что целью Тургенева было здесь не создание впечатления достоверности *«этой невозможной истории»*,[39] а передача *мироощущения* героя. Установку Тургенева лучше всех понял Достоевский, отметивший, что «реальное» в повести Тургенева есть

> тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время.[40]

Если исходить из того, что фантастическое в «Призраках» носит *условный* характер, то на этом основании можно сравнить некоторые черты повести с «Сильфидой» В. Одоевского. Полет героя с Сильфидой, раскрываю-

[37] ПССП, Соч. 9 : 470.
[38] *Ф. М. Достоевский*, Письма, 1 : 343.
[39] *С. Шаталов*, Таинственные повести Тургенева . . . 23.
[40] *Ф. М. Достоевский*, Письма, 1 : 343.

щиеся перед ними картины, написанные в ритмической прозе, размышления о природе действительно напоминают собой соответствующие части «Призраков». Но тут же обнаруживается и расхождение: идеи двух произведений, несмотря на сходство их условно-фантастического выражения, не тождественны. У Одоевского в центре рассказа стоит противопоставление сна — поэзии, «безумия» — трезвости, серости повседневной жизни. Этому замыслу соответствует и стилистический контраст поэзих снов и сатирически изображенных бытовых сцен. У Тургенева же фантастика служит выражению мыслей героя о ничтожности человеческого существованиях перед всемогуществом сил природы.

Несмотря на всю разность между «Призраками», с одной стороны, и остальными «таинственными повестями», с другой, все-таки, рядом с «Призраками» следует выделить «Песнь торжествующей любви» и «Сон». Если в «Призраках» в чередующихся картинах истории и в фантастическом обрамлении передаются определенные общие закономерности человеческой жизни, то в «Песне» и в «Сне» (в каждой повести по-разному) судьбы отдельных индивидуумов наталкивают, при помощи «таинственного», на не менее обобщающие, универсальные мысли о человеческих стремлениях и о независящих от воли человека силах, о судьбе. Знаменательно, что Тургенев согласился с интерпретацией Л. Полонского, по которой «Фантастика «Песни» не является простым украшением стиля — в ней нашла свое выражение «общечеловеческая мысль», что естественность безотчетного проявления чувства есть одна из самых несомненных закономерностей жизни. Человек всегда испытывает возможность иного, вовсе не безмятежного, не «клятвенного», но неотразимого, иногда преступного, ломающего жизнь счастья. «Стремление (хотя и слепое) к такому счастью и изображается в лице Валерии, в которой проснулась «неудовлетворенная потребность ее души» — любить не по првычке, а по велению чувства.[41]

«В «Песне» это общечеловеческое содержание выражается на фоне условно-исторической среды. В «полуфантастической, полуфизиологической»[42] повести «Сон» среда намеренно лишена конкретности (мы даже не знаем, в какой стране происходят события) явно для внушения общей значимости идеи о тайных силах природы, властвующих над человеком и воплощенных в данном случае в таинственных узах наследственности.

Именно из условно-обобщенного характера фантастических элементов этих повестей следует, что к ним меньше всего относится сказанное нами о возможности «двойного объяснения.» Ни к чему, кроме недоразумений, не приводит «дословное» понимание обрамления «Призраков», бесплодными остаются рассуждения о том, может ли получить каждый сюжетный поворот

[41] ПССП, Соч. 13 : 571.
[42] так называет Тургенев свой рассказ, ПССП, Соч. 11 : 529.

в «Песне» или в «Сне» рациональное объяснение. Такой подход является не менее абсурдным, чем была бы дословная интерпретация условных образов в «Стихотворениях в прозе».

Условно-обобщенный характер — несмотря на указанные различия — все же создает определенную близость между названными повестями Тургенева и некоторыми произведениями Одоевского.

5. Но «таинственные» элементы выполняют у Тургенева и другую функцию, связывающую его прежде всего со стремлениями лучших его современников. Мы имеем ввиду своеобразную психологическую роль «таинственного».

Известно, что сам Тургенев своими неодобрительными высказываниями о толстовской «диалектике души», о неуместности патологических черт в «Преступлении и наказании» Достоевского,[43] сам дал некоторый повод часто встречающемуся в критической литературе о Тургеневе резкому противопоставлению его творчества произведениям Толстого и Достоевского.

Но высказываниям Тургенева о психологическом изображении героев нельзя безоговорочно верить (и тем более не следует их считать ключом ко всем произведениям Тургенева), так же как и его авторским оценкам, касавшимся таинственных повестей.

В ряде работ, вышедших в 1860—70-е годы (например, в статьях В. Виноградова, М. Габель, Г. Бялого, в книге С. Шаталова «Проблемы поэтики Тургенева», в комментариях к академическому изданию произведений писателя[44]) приводятся очень серьезные и убедительные аргументы в пользу того, что психологический метод Тургенева был чрезвычайно многогранным, что его психологизм постоянно углублялся, утончался. На основе этих — и других — работ становится ясным и то, что Тургенев не был изолированным от современных ему русских писателей —, прежде всего от Толстого и Достоевского. В многочисленных повестях («Фауст», «Странная история», «Рассказ отца Алексея», «Клара Милич» и т. д.), «таинственное» является средством углубления психологической характеристики, проецирования глубинных, скрытых под поверхностью, подсознательных состояний души.

«Пытливый дух анализа», по-разному свойственный разным писателям XIX в., проявляется и в интересе Тургенева к новым достижениям естественных наук, к уже подмеченным, но еще не получившим естественно-научного объяснения явлениям (как, например, гипноз, подчинение воли, наследственность), к идеям позитивизма.[45]

[43] Там же, Письма, 12 : 385—386; 6 : 64— 66.

[44] *В. Виноградов*, Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века): Русская литература 1959, 2 : 45—71; *М. Габель*, «Дневник лишнего человека», Об авторской оценке героя, Тургеневский сборник, 2 : 118—127; *Г. Бялый*, О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский): Русская литература 1968, 4 : 34—50; *С. Шаталов*, Проблемы поэтики Тургенева. Москва 1969.

[45] Г. Бялый указывает на то, что «таинственное» у Тургенева связано с интересом писателя к «положительному», эмпирическому естествознанию, к позитивизму (*Г. Бялый*, Тургенев и русский реализм. Москва—Ленинград 1962, 209—212).

Эти элементы непознанного способствовали созданию своеобразного психологизма. В отличие от романов и многих рассказов Тургенева, в которых психология героев, как правило, не выходит за пределы «общепринятого», «нормального», в таинственных повестях в центре внимания автора необыкновенные переживания, сны, галлюцинация, гипнотические состояния, «экзотические» психологические ситуации.

В эти годы в русской литературе много «экспериментов» — многие крупные писатели стараются создать новые формы, новые средства выражения, или по-новому использовать, пересоздавать элементы, уже раньше получившие широкое распространение.

Тургенев не стоял одиночкой в русской литературе, когда широко вводил в такие произведения, как «Фауст», «Странная история», «Несчастная», «Рассказ отца Алексея, «Клара Милич», сны, гипноз, галлюцинации, веру в модный в то время спиритизм. Так или иначе эти мотивы фигурируют и у других русских писателей. Известно, какую большую роль играют сны в романе «Анна Каренина», сны и галлюцинации в произведениях Толстого.[46] Гипнотизация, спиритизм получили свое отражение и в рассказе Гаршина (о неосуществленном замысле которого упоминает в своей книге Г. А. Бялый). Л. Толстой, правда, высмеивал спиритизм в «Плодах просвещения», но в романе «Анна Каренина» все-таки фигурирует таинственная связь между двумя душами (одинаковые сны Анны и Вронского).

В части «таинственных повестей» таинственное связано с раскрытием *больной* психики героев.

Интересно, что воспроизведение патологических явлений Тургенев так же сопровождает оговорками, как и использование фантастических мотивов. В 1866 г., когда Тургенев прочитал «Преступление и наказание» Достоевского, он находил, что патологичность явлений, на которых сосредоточено внимание автора, отрицательно отзывается на романе.[47] Однако, напечатанная Тургеневым в 1868 г. «Несчастная» тоже не лишена таких мотивов. Сам Тургенев отметил, что в «Несчастной» слишком много патологии».[48] Все же, подобно тому как после «Фауста», вопреки своим оговоркам, он продолжал создавать другие повести с фантастическим началом, так и теперь, после «Несчастной», выходят «Рассказ отца Алексея» (1877), «Клара Милич» (1882), в которых автор подвергает анализу больную психику. Все это, конечно, не противоречило его творческому принципу, по которому вся поэзия, начиная с эпопеи и кончая водевилем — другого предмета, кроме разработки «человеческой физиономии»,[49] не имеет. А патологические черты, галлюцинации, «пересоздание» явлений действительности в больном

[46] О художественной функции снов и галлюцинаций у писателей конца XIX нач. XX в. см.: Egri P.; Álom, látomás, valóság. Budapest 1969.
[47] *Тургенев*, ПССП, Письма, 6 : 64—66.
[48] Там же, 8 : 63—66.
[49] Там же, 12/I, 58.

сознании героя только с большей ясностью выражают напряженные, переломные душевные состояния героев и тем самым способствуют обогащению, углублению изображения «человеческой физиономии. Слова «черного монаха» — в одноименной повести Чехова — звучат как бы объяснением и «таинственных повестей», адресованных тем, кто упрекал Тургенева в болезненности, иррациональности этих произведений.

«Я призрак» — говорит монах герою повести — Коврину. «Значит, ты не существуешь?» «Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит — я существую и в природе.»

Если галлюцинация Коврина — монах — его «второе я» (как и черт — второе «я» Ивана Карамазова), то и галлюцинации тургеневских героев — хотя по-другому, но теснейшим образом связаны с их внешней жизнью, предысторией, реальными переживаниями.[50]

Образ матери Веры («Фауст»), этот «призрак» — лишь с большей силой проецирует угрызения совести, испытываемые героиней как бы в наказание за нарушение традиций, в которых она воспитывалась, норм, которых следовало бы ей придерживаться. При всей несходности «Фауста» с «Рассказом отца Алексея», роль галлюцинаций героев двух произведений обнаруживает явное сходство: галлюцинации наступают в тот момент, когда герой пытается вырваться из власти старого, но на него давят традиции, он испытывает страх перед собственной смелостью, его нервы больше не выдерживают напряжения.

Когда Яша, герой повести «Рассказ отца Алексея», уходит с духовного поприща и готовится «идти — по светскому», потому что сомнения в нем «возродились», — он отправляется по пути, характерному для молодых разночинцев из духовной среды. И то, что он не прошел своего, выбранного им пути до конца, — тоже одно из действительно возможных свершений судьбы молодого человека из того общественного слоя, из которого только самые сильные и последовательные могли стать Гришами Добросклоновыми. Галлюцинации Яши, «наваждение», появление дьявола, заставляющего его совершить «святотатство», нисколько не противоречат (как это считалось некоторыми критиками),[51] психологическому складу молодого человека, жаждущего знаний, просвещения. Именно эта галлюцинация с наибольшей ясностью выражает борьбу, происходящую в его душе, она вскрывает — правда, опосредованно — причины его болезни.

[50] В. Чиж, В. Руднев в своих работах интересно анализируют — с медицинской точки зрения — изображение Тургеневым галлюцинаций, и оба приходят к выводу, что Тургенев чрезвычайно точно воспроизводит патологические состояния своих героев (*В. Чиж*, Тургенев как психопатолог, Москва 1899; *В. Руднев*, Тургенев и Чехов в изображении галлюцинаций, в сб: Клинический архив гениальности и одаренности, под ред. Сегалина, вып. 3, т. 3. 1927, стр. 181—202).

[51] Например, автором уже упомянутой статьи «Новости русской беллетристики» (Северный Вестник 1877, № 10).

«Таинственные мотивы» появляются у Тургенева уже в 50-е годы, но это начало развертывается в его творчестве и позже, достигая своего полного развития в 1870-е годы, приблизительно тогда, когда и Толстой переживает кризис, когда и в творчестве Достоевского усугубляются противоречия. Подобно тому, как и у Толстого это «не простые противоречия его ума и натуры... а противоречия действительности»,[52] выраженные при помощи «таинственного» боязнь, тревога, страх, внутренняя борьба героев Тургенева не независимы от того, что и сам мир, окружающий писателя, становится для него более мрачным и непонятным. К объективным причинам общественного порядка присоединяются субъективные. Его страшат надвигающаяся старость, болезнь, более острое, чем до сих пор, ощущение неустроенности, оторванности от русской жизни; углубляют чувство тревоги и мысли о приближающейся смерти, страх перед неумолимой — и таинственной — природой, перед тленьем. Все это отражается на многих произведениях Тургенева позднего периода, но в «таинственных повестях» (и в «Стихотворениях в прозе») получает более отчетливое выражение.

Тургенев, как правило, не отождествляет себя с героями «таинственных повестей», однако царящая в этих произведениях атмосфера тревоги, замешательства, страха — правда, косвенно, но все же отражает настроения писателя.

Прежде всего это качество «таинственных повестей» наводит на мысли о том, что они — при всем своеобразии творческого метода Тургенева — в большей мере, чем другие его произведения, сближаются с кругом психологических интересов Достоевского и отчасти Толстого. Об этом свидетельствует также тонкое изображение Тургеневым зыбких переходных состояний психики — переходов между сном и явью, сознанием и подсознанием, нормальным и патологическим.[53]

С произведениями Достоевского сближают повести Тургенева и некоторые типы героев. Изолированный от действительности, погруженный в мечтания молодой Аратов («Клара Милич»), ведущий в большом городе одинокий уединенный образ жизни, во многом напоминает героев Достоевского, особенно раннего периода его деятельности, например, героя «Белых ночей», еще больше Ордынова («Хозяйка»), больное сознание которого тоже вносит в окружающий мир фантастические черты. В отношении большинства произведений можно признать верным мнение С. Шаталова, считающего, что Тургенева отличает от Достоевского малое внимание первого к психике «душевного надлома».[54] Это приемлемо в связи с романами и большинством

[52] *В. И. Ленин*, Сочинения, 16 : 301.

[53] В письме к М. Адвееву Тургенев, например, возражая против мистического истолкования «Истории лейтенанта Ергунова», пишет: «...что, собственно, *мистического* в Ергунове, я понять не могу, ибо хотел только представить *незаметность* перехода из действительности в сон, что всякий на себе испытал.» (ПССП, Письма, 8 : 172).

[54] *С. Шаталов*, Проблемы поэтики Тургенева, 224.

рассказов, но не верно по отношению к «Гамлету Щигровского уезда», к «Дневнику лишнего человека», к «Переписке», а также к некоторым «таинственным повестям» (герой «Рассказа отца Алексея», героиня «Несчастной», несомненно, «надломленные»).

Повесть «Несчастная» роднят с дисгармоничным миром Достоевского — кроме сказанного —, ее сюжет и композиция: в судьбе героини Тургенев создает свой вариант «случайного семейства», в композиции повести — как это наблюдается во многих произведениях Достоевского — значительную роль играют скандалы.[55]

В некоторых «таинственных повестях» (например, в «Собаке») и особенно в примыкающих к ним «боком» рассказах («Стук...стук...стук!», «История лейтенанта Ергунова») бросается в глаза таинственность *сюжетного* характера. Неясные, загадочные ситуации в конечном счете получают свое естественное объяснение, но все же: определенное стечение случайных обстоятельств создает атмосферу таинственности.[56] Такая «таинственность» сюжетных поворотов вовсе не характерна для романов Тургенева, но тем более свойственна она произведениям Достоевского, в которых загадочным сюжетным мотивам, случайностям отводится значительное место.

6. «Таинственные повести», которые считались многими критиками второстепенными произведениями, свидетельствующими об упадке творческих сил Тургенева, составляют на самом деле весьма значительную страницу творческого наследия писателя.

Из выше сделанных замечаний о «таинственных повестях» явствует, что в этих произведениях Тургенев шире обыкновенного воспользовался романтическими средствами выражения.[57] Не случайно его условно-фантастические рассказы дают повод для сравнения с романтиком В. Одоевским, с романтическими произведениями Гоголя. Но и в некоторых других «таинственных повестях» — не условно-фантастического, а психологического характера — отражаются своеобразно использованные романтические традиции, отчасти связывающие их с произведениями Достоевского. Мы имеем в виду такие моменты, как внимание к незаурядным, «экзотическим» психологическим явлениям, к героям-мечтателям, создание таинственной атмосферы, роль случайных совпадений, резкое противопоставление положительных и

[55] На это указывает Л. Лотман в комментариях к «Несчастной». *Тургенев*, ПССП, Соч. 10 : 458. О возможности воздействия Достоевского на «Рассказ отца Алексея» нишет И. Битюгова, там же, т. 11, 532.

[56] *М. П. Алексеев*, ук. соч. 193.

[57] О роли романтического в творчестве Тургенева см., напр., П. Гражис, Тургенев и романтизм (О сочитании реалистического и романтического образного отражения), Казань 1966; Г. Курляндская, Особенности реализма И. С. Тургенева (на материале повести Вешние воды), Второй межвузовский тургеневский сборник, Уч. зап. Курского гос. пединститута, Орел 1968; С. Шаталов, «Таинственные повести» И. С. Тургенева. Г. Курляндская, «Таинственные повести» И. С. Тургенева. (Проблема метода и мировоззрения) в кн. Третий Межвузовский Тургеневский Сборник, Орел, 1971, 3—76.

отрицательных персонажей («Несчастная»). Все это — в своеобразном переплетении со многими тургеневскими идеями, философскими размышлениями, образами, ситуациями, конфликтами, встречающимися и в других произведениях Тургенева — придает «таинственным повестям» особую пластичность, создает специфическую атмосферу.

Таким образом, «таинственные повести» не только не являются «упадком», а наоборот — они могут служить доказательством внутренней восприимчивости писателя, способного до последних дней жизни к обновлению собственного дарования.

Вместе с тем новые художественные поиски Тургенева, получившие наиболее яркое выражение в «таинственных повестях» и в «Стихотворениях в прозе», совпадают с некоторыми важными тенденциями русской литературы конца XIX в. в целом.

Б. М. Эйхенбаум, характеризуя поиски Толстым новых путей, пишет, что если в романе «Анна Каренина» писатель и остается реалистом, «то это не совсем тот психологический реализм, художественным пределом которого была «диалектика души» . . . «Толстой «ища выхода из своего прежнего метода . . . ориентируется в «Анне Карениной «на метод философской лирики, усиливая ее импрессионизм, символику. Интересно, что в это же время Тургенев пишет свои Senilia. Это воздействие поэзии на прозу подготовляет будущий ход от реализма к символизму.»[58] К этому можно добавить, что и некоторые таинственные повести» Тургенева, особенно «Призраки», «Песнь», «Сон», «Клара Милич», своим лиризмом, поэтичностью, условной обобщенностью, примыкают к этим тенденциям.

На наш взгляд никакое резкое противопоставление — с точки зрения художественной ценности — «таинственных повестей» и «Стихотворений в прозе» романам и не «таинственным» рассказам не оправдано (независимо от того, в пользу какой группы произведений это делается). И те и другие являются органической частью творчества Тургенева, творчества сложного и многогранного, которое подготавливает почву для *разных* тенденций литературы конца века, не только реалистических, но и импрессионистических и символистских. С этой стороны роль таинственных повестей еще недостаточно изучена. Но несомненно, что новое оживление интереса к таинственному наблюдается именно со стороны символистов и близких к ним поэтов и писателей.

Показательно, например, как восторженно отзывается тонкий критик — импрессионист, И. Анненский, о «Кларе Милич», видя в образе Клары «символ трагизма красоты, «которая хочет жизни и воплощения.»[59] Мережковский не в последнюю очередь на основе «Призраков», «Песни», «Стихотворений в

[58] *Б. М. Эйхенбаум*, Лев Толстой — Семидесятые годы—Ленинград, 1960, 215, 218.
[59] *М. Анненский*, Умирающий Тургенев, — «Клара Милич», в кн.: О Тургеневе — Русская и иностранная критика, составил П. П. Перцов, Москва 1918, 139.

прозе» ставит Тургенева в один ряд с Фетом, Тютчевым, Полонским, Майковым, называя его великим художником- импрессионистом, который «завоевал целые области еще неведомой чувствительности, открыл новые звуки, новые стороны русского языка.»[60] При выяснении традиций, к которым восходят рассказы Брюсова, объединенные мыслью о том, что нет определенной границы между «сном» и «явью», «жизнью» и «фантазией»—несмотря на всю разность творческой манеры, все же не следует забывать и о «таинственных повестях» Тургенева.[61]

[60] ук. соч. 251—252.
[61] *В. Я. Брюсов*, Рассказы и повести. Hg. von D, Tschižewskij. München 1970

INDEX

Дэже, Л.: Вопросы общей и славянской синтаксической типологии 1
Домбровский, Й.: К вопросу о выражении актуальности в языке 17
Fried, I.: Die Frage des Überganges vom Klassizismus in die Romantik in der Dichtung von Mickiewicz, Mácha, Prešeren und Vörösmarty 27
Gáldi, L.; Défense et illustration de la phonétique stylistique 39
Gregor, F.; Bemerkungen über die slawischen Beziehungen der Pilznamen der ungarischen Volkssprache 47
Hadrovics, L.; Syntaktische Neuerungen in der Schriftsprache der ungarländischen Kroaten 59
Каман, Э.: Элемент сказки в современных повестях советских писателей 75
Кирай, Д.: К типологии романического мышления в русской литературе XIX века 89
Кирай, Н.: Опыт типологии польской драмы эпохи просвещения и романтизма ... 137
Király, P.; Die slawischen Mundarten in Ungarn und die ungarländischen Druckwerke in slawischen Sprachen 149
Киш, Л.: Кальки славянских слов в венгерской лексике 165
Кун, М.: М. А. Бакунин и венгерское национально-освободительное движение (1847—1864) 177
Лили, П.: К вопросу о существительных с основой на *-й* 197
Месерич, И.: Жанрово-историческая сущность «Героя нашего времени» и романная традиция XVIII—XIX века 207
Mokuter, I.; O karakteru rusko-srpskih kulturnih, knjizevnih i naučnih veza u 18. veku 217
Папп, Ф.: О некоторых общих чертах славянских заимствований в венгерском языке 225
Петер, М.: Разговорная речь как конструктивный элемент поэзии 235
Рев, М.: Своеобразие романтического мировосприятия в русской литературе конца XIX века 249
Шер, В.: Иван Франко и украинско-венгерские литературные связи 259
Sipos, I.; Współczesne formy słowiańsko-węgierskich kontaktów językowych 269
Sziklay, L.; La conception romantique de l'histoire dans les littératures slaves et non-slaves de l'Europe Centrale et Orientale 279
Силард, Л.: О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого 289
Сёке, Д.: Проблемы структуры романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» 315
Тетени, М.: Развитие и роль эпизода и детали в русской и венгерской литературах конца XVIII века 325
Х. Тот, И.: К вопросу изучения памятников русской редакции старославянского языка 337
Зельдхейи-Деак, Ж.: «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века 347

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál

A kézirat nyomdába érkezett: 1972. X. 10. — Terjedelem: 32 (A/5) ív, 1 ábra

73.74255 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



LANGUAGE AND
LANGUAGE BEHAVIOR ABSTRACTS

A multidisciplinary quarterly reference work providing access to the current world literature in

LANGUAGE AND LANGUAGE BEHAVIOR

Approximately 1500 English abstracts per issue from 1000 publications in 32 languages and 25 disciplines

Anthropology
Applied Linguistics
Audiology
Clinical Psychology
Communication Sciences
Education
Gerontology
Laryngology
Linguistics
Neurology
Otology
Pediatrics
Pharmacology
Philosophy
Phonetics
Physiology
Psychiatry
Psycholinguistics
Psychology
Rhetoric
Semiotics
Sociolinguistics
Sociology
Speech
Speech Pathology

Subscriptions: $60.00 for institutions; $30.00 for individuals (includes issue index and annual cumulative index). Rates for back issues available upon request

Cumulative author, subject, book, and periodical indices to Volumes I-V (1967-1971), $60.

LANGUAGE AND
LANGUAGE BEHAVIOR ABSTRACTS
The University of Michigan
256 City Center Building
220 East Huron Street Ann Arbor, Michigan 48108

A. M. POT:

Венгерско-восточнославянские языковые контакты

Работа является одной из первых попыток в лингвистике всесторонне изучить венгерско-восточнославянские языковые отношения. Автор на основе глубокого анализа значительного археологического, этнографического, лингвистического материалов пришел к выводу, что венгерские племена уже в VII-ом веке установили контакты с вятичами, значит «врастание» венгров в европейскую культуру началось еще на восточнославянских землях, т. е. прибл. на 200 лет раньше, чем до сих пор считалось. В книге подробно рассматриваются особенности венгерско-восточнославянских языковых отношений после 896 г.

На русском языке · Объем: ок. 360 стр. · В переплете

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Les *Studia Slavica* paraissent en langues slaves, de même qu'un français, anglais et allemand et publient des travaux du domaine de la slavistique.

Les *Studia Slavica* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes de 400—500 pages. Les volumes paraissent annuellement.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 24.00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «*Kultúra*» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149 Compte-courant No. 218-10990) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

The *Studia Slavica* publish papers on slavistics in Slavonic languages, in English, French and German.

The *Studia Slavica* appear in fasciculi of varying size, making up volumes (400—500 pp.). The volumes are published yearly.

Manuscripts should be addressed to:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

Correspondence with the editors or publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 24.00 a volume.

Orders may be placed with "*Kultúra*" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (1389 Budapest 62, P.O.B. 149 Account No. 218-10990) or with representatives abroad.

Die *Studia Slavica* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Slawistik, sowohl in slawischen Sprachen als auch deutsch, französisch und englisch.

Die *Studia Slavica* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen 400—500 seitigen Band. Die Bände werden jährlich herausgegeben.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Anschrift zu senden:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 24.00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandels-Unternehmen »*Kultúra*« (1389 Budapest 62, P.O.B. 149 Bankkonto Nr. 218-10990) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA

Drejtorija Qëndrone e Përhapjes
dhe Propagandimit të Librit
Kruga Konferenca e Pazes
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

GLOBUS
Höchstädtplatz 3
A-1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5. Place St.-Jean
Bruxelles

BULGARIA

HEMUS
11 pl Slaveikov
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA

Artia
Ve Smečkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arska Kultura
Václavské nám. 2
Praha 1
SLOVART A. G.
Gorkého
Bratislava

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE

Office International de Documentation
et Librairie
48, rue Gay-Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstraße 3—4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
Oxenford House
Magdalen Street
Oxforc
Collet's Subscription Import
Department
Dennington Estate
Wellingsborough, Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
4—5 Fitzroy Square
London W. 1

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze
Techna
Via Cesi 16.
40135 Bologna

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgt 41—43
Oslo 1

POLAND

Ruch
ul. Wronia 23
Warszawa

ROMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G—200

SWEDEN

Almquist and Wikselt
Gamla Brogatan 26
S—101 20 Stockholm

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood Mass. 02090
Stechert Hafner Inc.
31. East 10th Street
New York, N. Y. 10003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslavenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

31. VII. 1973

Index: 26.743

307.222

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
E. BALECZKY, L. DOBOSSY, P. KIRÁLY,
L. KISS, I. SIPOS

REDIGIT
L. HADROVICS

TOMUS XIX FASCICULUS 4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1973

STUD. SLAV. HUNG.

STUDIA SLAVICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI OSZTÁLYÁNAK KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY U. 21.

A *Studia Slavica* szláv és egyéb nyelveken közöl értekezéseket a szlavisztika tárgyköréből.

A *Studia Slavica* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg, több füzet alkot egy kb. 20—30 íves kötetet. Évente általában egy kötet jelenik meg.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Studia Slavica
1363 Budapest, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi levelezés.

Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla 215-11488), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest 62, P.O.B. 149. Bankszámla 218-10990) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

«*Studia Slavica*» публикуют трактаты из области славистики на славянских, французском, английском и немецком языках.

«*Studia Slavica*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том. Ежегодно выходит один том, объемом в 20—30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рускописи следует направлять по адресу:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации. Подписная цена — $ 24.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «*Kultúra*» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149. Текущий счет № 218-10990) или его заграничные представительства и уполномоченные.

Aussage von dreiunddreissig Bauern über den kroatisch-slovenischen Aufstand des Jahres 1573

I. SINKOVICS

In den ersten Februartagen war es 400 Jahre her, daß die Bauern in Slawonien, Kroatien, im nordöstlichen Teil von Krain und in der unteren Steiermark gegen die zunehmenden Forderungen der Grundbesitzer, die unmenschliche Behandlung, ja sogar gegen die feudalistische Unterdrückung im allgemeinen zu den Waffen griffen. Anläßlich dieses Jubiläums erschien in Agram (Zagreb) das Werk von Josip Adamček: Seljačka buna 1573. Diese anläßlich des Jubiläums in würdiger Form herausgegebene Monographie beleuchtet in kroatischer, slowenischer, englischer und russischer Sprache die Vorereignisse und die Geschichte des Bauernaufstandes. Das Werk bietet eine Zusammenfassung, Kontrolle und aufgrund einer umfangreichen Sammlung eine Ergänzung zu der bisherigen historischen Literatur über den Kampf der kroatischen und slowenischen Bauern. Vom 6. bis 9. Februar wurde in Stubičke Toplice ein wissenschaftliches Symposion abgehalten; im Mittelpunkt der fast dreißig Vorträge stand der Aufstand des Jahres 1573, doch erstreckte sich das Interesse des Symposions auch auf die Bauernbewegungen des 16—18. Jahrhunderts in den von den Habsburgern beherrschten Gebieten.

Der Bauernaufstand des Jahres 1573 gehört in die Reihe der ostmitteleuropäischen Bauernkriege des 15—16. Jahrhunderts und weist so mehrere gemeinsame Züge mit diesen auf. Die Bewegung der kroatisch-slowenischen Bauern rief in den Zeitgenossen die Erinnerung an den ungarischen Bauernkrieg des Jahres 1514 wach. György Draskovich, Bischof von Agram und Banus von Kroatien, schrieb schon bei Ausbruch des Aufstandes, am 1. Februar, an den Herrscher, daß die Bewegung der Bauern von Sossed (Susjedgrad) auch auf andere einen Einfluß ausüben wird. Wird sie nicht rechtzeitig verhindert, besteht zu der Befürchtung Anlaß, daß sich auch die anderen erheben werden, und daß wie einst schon wieder ein «allgemeiner Bauernkreuzzug» ausbrechen wird.[1] Miklós Istvánffy jedoch, der in seiner Geschichte des 16. Jahrhunderts auch eine Geschichte des Aufstandes schrieb, verweist bei der

[1] Der Brief von Draskovich publiziert von Franjo Rački, Gradja za poviest hrvatsko-slovenske seljačke bune god 1573. Starine Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 7 (1875) 166—167.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Hinrichtung von Matija Gubec auf 1514. Vielleicht war Gubec deshalb zu dieser grausamen Art der Todesstrafe verurteilt worden, weil in der Seele von vielen noch lebenden Alten die Erinnerung an den von György Dózsa entfachten Aufstand mit Schrecken auftauchte.[2]

In bezug auf die Ausmaße des Bauernaufstandes von 1573 scheint der Brief des Bischofs von Raab (Győr), László Listhius, des ungarischen Vizekanzlers, nach der Niederschlagung des Aufstandes, am 28. Februar geschrieben, zuverlässig zu sein, in welchem als beim Kaiser angelangte Information zu lesen ist, daß am Aufstand 16 000 Bauern teilgenommen hatten, von denen rund 4000 ums Leben gekommen sind. Nach der Unterdrückung des Bauernaufstandes steckten die Truppen des Banus einen großen Teil der Dörfer in der Domäne der Burgen von Sossed und Samobor in Brand.[3] Die Ausbreitung des Aufstandes wurde dadurch verhindert, daß die im Grenzland stationierten Truppen innerhalb von ganz kurzer Zeit zu seiner Unterdrückung eingesetzt werden konnten. Die Bauern erlitten in rascher Folge vier Niederlagen und damit war der Aufstand zu Ende. Hierauf folgte die unerbittliche und unmenschliche Vergeltung des Adels.

Licht auf die Ziele, Bestrebungen und Pläne der Bauern, auf die Beweggründe ihrer Bewegung werfen in erster Linie ihre Aussagen. Mehrere Bauern, vor allem die, von denen man sich Informationen in bezug auf die Aufständischen, sowie die Ziele des Aufstandes erhoffte, wurden gefangen genommen und wiederholt vernommen. Sogar durch die Anwendung der Folter wollte man von ihnen neuere Angaben erzwingen. Die Bauern mußten eine ganze Reihe von in Punkten gefaßten Fragen beantworten und aufgrund der Aussagen wurden immer neuere Fragen zusammengestellt. In den Aussagen widerspiegelt sich die Auffassung der Bauern, dennoch wird der Quellenwert ihrer Worte vermindert, da man sich immer die eingeschüchterten Menschen vor Augen halten muß, die genau wußten, was ihrer harrt und deshalb bemüht waren, die Verantwortung von sich abzuwälzen und ihre Rolle unbedeutender darzustellen, als sie in der Wirklichkeit war. Deshalb waren sie auch bemüht, alles, was nur möglich war, von den Beteiligten und den Geschehnissen zu verschweigen. Das erschwert natürlich das Näherkommen an die Wirklichkeit, besonders dann, wenn von Momenten die Rede ist, die in anderen Quellen überhaupt nicht erwähnt werden, und die so auch nicht kontrollierbar sind. Die Vernehmungen der gefangenen Bauern dauerten in Görz (Gorica), Wien, Agram (Zagreb) und Laibach (Ljubljana) mehrere Monate lang. Die Aussagen wurden bearbeitet, miteinander verglichen; wenn es nötig war, wurden sie in andere Sprachen übersetzt. Die Fragen sind nämlich sowohl in deutscher als

[2] Nicolai Isthvanfi Pannoni Historiarvm de rebvs Vngaricis libri XXXIV. Nunc primum in lucem editi. Coloniae Agrippinae, 1622, 529.

[3] Stephanus Katona, Historia critica regvm Hvngariae, stirpis Avstriacae XXV. Bvdae, 1793, 425–426.

auch in lateinischer Sprache erhalten.[4] Wenn in neueren Verhören in bezug auf eine Person früher unbekannte Angaben zu Tage kamen, wurden aufgrund dieser die noch am Leben befindlichen Bauern wiederholt vernommen. Erst wenn man sich von ihnen nichts mehr erhoffte, kam es zur Vollstreckung des Urteils.

Aus den Aussagen erfahren wir von dem «Bund» der Bauern, von der Organisation des Aufstandes, vom Kreis und von der Hierarchie der Anführer, von der Bestrebung zur Wiedererrichtung der alten Freiheit (Stara pravda) und von der nach dem Sieg des Aufstandes in Agram geplanten «Khayserlichen Stell». All das verweist auf die Bewußtheit des Aufstandes, auf den durchdachten Charakter der einzelnen Schritte und die Stellung dieser Bewegung in der Reihe der übrigen Bauernkriege des 16. Jahrhunderts.

Einige der im Krainischen Landesarchiv aufbewahrten Aussagen wurden noch im vergangenen Jahrhundert mit anderen Quellen in bezug auf den Aufstand zusammen von Franjo Rački publiziert.[5] Im Material des Ungarischen Staatsarchivs ist eine Aussage von 33 Bauern in einer Kopie in lateinischer Sprache vorhanden (Kamarai levéltár, Lymbus [E 211] II. Parasztfelkelések; vgl. Anm. 4). Das Protokoll der Vernehmungen wurde in Görz aufgenommen, dann nach Punkten geordnet und nach Wien geschickt, damit man Ilia Gregorić und Mihajlo Gušetić, die eine führende Rolle im Aufstand gespielt und die zuletzt gefangen genommen worden waren, aufgrund der Punkte wiederholt einvernehmen kann. Gušetić konnte angeblich Ungarisch und wollte zusammen mit Gregorić auf ungarisches Gebiet flüchten. In der Publikation von Fr. Rački ist die Aussage der 33 Bauern nicht enthalten. Schon das spricht für eine Veröffentlichung des Textes, besonders wenn wir berücksichtigen, daß auch dieses Dokument einen Beitrag liefert zum besseren Verständnis des Bauernaufstandes.

Dokumente

1.

Görz, 6. März 1573

Aussage von dreiunddreißig Bauern

Conscriptio fassionum a 33 seditiosis rusticis captiuis, prolatarum, qui die VI. Martÿ Anni 73. Goriciae examinati sunt, quaenam principaliter fassi sint, et quae indicarint, uti sequitur.

[4] Z. B. Interrogata super quibus Elias Gregoritch examinari debebit. 8. Aprilis 73. Országos Levéltár, Kamarai lt. [Ungarisches Staatsarchiv, Kammerarchiv] Lymbus (E 211) II. Parasztfelkelések [Bauernaufstände]; Fragstuckh auf Eliasen Gregoritsch. Fr. Rački, a. a. O. 287—289.

[5] Fr. Rački, a. a. O. 164—322.

Primum, plurimi eorum simul confessi sunt, quod in ea seditione Elias Gregoritsh supremus fuerit dux, et plerosque horum captiuorum secum proficisci coegerit. Sociorum illius nomina infra posita sunt, ut pote, Gregorius Gossetitsh, Matthias Vistricz, Juuan Duortshkÿ, Mathias Milosowitsh, quem alÿ Milowicz appellant, Juuan Passanatz, Ambrosius Gubecz,[6] N. Schwaitsh, qui fuit servitor Tahÿ,[7] Petrus Schoinowicz, Jurai Sacko, Juanin, N. Juuan Rotterman, Juri Rouaz, Juan Turkhowitsh, Micola Kupenicz, qui in Stattenberg praefectum egit, Juan Zipush, Pfeifer dictus, N. Moganicz, Sandalitsh Jambrok, Philippus Visher, Magdalene filius de Vidnos[8] ad Visl[9] pertinens.

Secundo, unanimiter fassi sunt, quod quicquid rerum argentearum, pecuniae, uestimentorum, linteorum, et id genus aliarum rerum, in teloneorum atque uectigalium domibus reperire potuerunt, id totum Capitanei supra memorati inter se distribuissent, et clam asportandum curassent.

Tertio, nonulli eorum indicarunt, quod intellexerint, rusticis ipsis ex aliquibus arcibus, ut pote Visl, Rechenburg,[10] et Burgfeldt,[11] exiguum puluerem esse datum. Verum de subuectis administratisque commeatibus se ignorare, eo quod ubique locorum, quae adibant, sat commeatum habuissent, sed tamen plumbum apud fodinas ad Loiz[12] reperÿssent, idque secum abstulissent.

Quarto, quod illa coniuratio, non saltem hoc tempore verum adhuc ante triennium, inter subditos ipsius Tahÿ in Sossedt et Stubicza morantes inita fuisset. Qui tamen hoc tempore cum nonnullis Kaÿserspergensibus[13] alÿsque Croatis ad Sauum degentibus in Stiriam ad Kunigsperg,[14] Visl, et loca finitima irruptionem fecissent, et subditos ea loca passim incolentes rebellionem facere coegissent. Et quod Elias alÿque Capitanei plebi persuasissent, quod arcibus hoc modo occupatis a tributis ac seruitÿs, quae nunc pati cogerentur, se in libertatem essent uendicaturi.

[6] Istvánffy schreibt über Matija Gubec als über den Anführer der Bauerntruppen. Es ist möglich, daß hier eine Verschreibung des Vornamens erfolgte, oder aber, daß es zwei Personen namens Gubec gab (Matija, Ambroz). Vgl. J. Adamček, a. a. O. 121.

[7] Ferenc Tahy, ungarischer Grundbesitzer, war in den 50er Jahren eine Zeitlang Kommandant der Burg Szigetvár. 1566—67 war er Generalkapitän der Verteidigungslinie zwischen Balaton und Drau. 1564 kam er durch Kauf und Pfändung in den Besitz von Donja Stubica (zur Hälfte) und Sossed (Susjedgrad) (zu 3/4) in Slawonien und von Stattenberg (Štatenberg) in der Steiermark. Wegen Stubica und Sossed hatte er große Meinungsverschiedenheiten mit den dortigen Mitbesitzern. Gegen die Forderungen und die Behandlungsweise Tahys brachten die Bauern der erwähnten Herrschaften schwerwiegende Klagen vor, und diese spielten eine entscheidende Rolle bei dem Ausbruch des Aufstandes.

[8] *Vidnos* (wahrscheinlich statt *Videm*), Dorf auf dem linken Ufer der Sawe.

[9] *Visl* (richtig *Wisell* = Bizeljsko), Burg auf dem rechten Ufer der Sotla (Sutla). Eine südöstliche Besitzung des Bistums Gurk.

[10] Richtig: *Reichenburg* (Rajhenburg). Burg auf dem linken Ufer der Sawe. Eine der ältesten Burgen der Steiermark.

[11] Wahrscheinlich Verschreibung statt *Gurkfeld* (Krško). Burg auf dem rechten Ufer der Sawe.

[12] Diese Ortschaft war nicht identifizierbar.

[13] *Kaisersberg* (Cesargrad), Burg auf dem linken Ufer der Sotla.

[14] *Königsberg* (Kunšperg), Burg auf dem rechten Ufer der Sawe.

Quinto, plerique illorum retulerunt, quod templum in Klanntz,[15] et item nonnullae curiae parochiales ac loca chorÿs destinata depraedata sint, et, ut supra indicatum est, res omnes in illis repertae, inter ipsos capitaneos distributae, et clam ablatae. Item quod in uilla Gregorouicz,[16] in qua Elias habitabat, praefectus quidam extiterit, fueritque inter ipsos in seditione centurio aliquis, Benedictus Tueffer uocatus. Item fodinarum eius loci magister Laurentius Khrosl, qui eius villae praefectus fuerit, atque hi omnes nunc illic inueniendi essent.

Sexto, quod inter alia cognouerint, consilium eorum fuisse, ut ad Sauum progrederentur, atque eorum locorum incolas, item vskockos[17] concitarent, et tandem Kaÿserspurgum inuaderent, ut tormentis ac municione potiti, alias quoque arces subiugare possent.

Septimo, quod ipsi capitanei omnia sua consilia secreta habuissent, adeo, quod si subditorum aliquis quaereret, quo nam profecturi, et quid rei gesturi essent, capitis decollationem eis comminati sint.

Vltimo, uno ore omnes fassi sunt, se turpissima seruitute, quam a domino suo Francisco Tahÿ patiebantur, ad rebellandum fuisse compulsos, quod uidelicet filiabus et ancillis eorum persaepe vim fecisset, eas uiolenter rapi, atque ad se pertrahi curasset, et eis quotidie per vices stuprum pro sua libidine intulisset, ex quibus aliquorum (!) etiam nomina ipsi rustici proferre possent. Et si quis ei resistebat, tum illi durissimum carcerem minatus esset. Item, quod subditis haedos et catulos ad educandum distribuisset, quorum si aliquis perÿsset, pro eo aureum unum exigere solitus esset. Item, quod ipse Franciscus Tahÿ vina corrupta illis imposuisset, qui pro una urna 20 quartas continente,[18] 70 aut 80 cruciatos[19] ei numerare coacti fuissent, cum tamen vinum frustra effundere necessum esset. Et qui deponere pecuniam subito non potuissent, ab illis boues ademisset. Item tempore caritatis annonae, in uilissimo frumento, tritici quidem mensuram 4 Tall[eris], milÿ autem 3 Tall[eris] ab eo emere debuissent.[20] Item quod equos deteriores ipsis subditis distribuere et pro uno quoque duplum precium ab illis extorquere solitus esset. In summa, inauditas

[15] Vermutlich die Ortschaft *Klanjec* auf dem linken Ufer der Sotla.

[16] Vermutlich *Gregorsdorf* auf dem rechten Ufer der Sotla. Gehörte zur Herrschaft Wisell.

[17] *Uskoke* bedeutet Flüchtling. Die Uskoken waren die vor der türkischen Herrschaft aus Serbien und Bosnien geflüchteten Bauern und Hirten, die Soldaten wurden, und die in Ungarn und Kroatien am Kampf gegen die Türken teilnahmen. Sie gehörten der in allen Ländern entlang der türkischen Genzlinie entstandenen Soldatenschicht an (Haiducken usw.). Den aufständischen Bauern war es nicht gelungen, sie für sich zu gewinnen, sie waren es dann auch, von denen die Aufständischen am 5. Februar 1573 die erste Niederlage hinnehmen mußten.

[18] Aus diesen Angaben läßt sich nicht feststellen, wie groß das Faß war, von dem die Rede ist, und was für eine Einheit die *Quarta* bedeutete.

[19] Der Kreuzer war 1/60 des Florenus Rhenensis, er entsprach 1,33 Denar.

[20] Der *Thaler* (imperialis) entsprach am Ende des 16. Jhs. 1 ungarischen Forint (Gulden).

tributorum exactiones ac libidines, quas patiebantur, exposuerunt. Ex quibus tandem haec concitata fuit seditio.

Aufschrift des Dokuments:

Conscriptio fassionum a 33 rusticis Goriciae factarum 6. Martÿ 73.

Von einer anderen Hand:

Ex his 33 rusticorum fassionibus conscripti sunt articuli 13. Junÿ.

2.

Wien, 13. Juni 1573

Reskript des Hofkriegsrates an den Stadtrichter der Stadt Wien, in dem dieser aufgefordert wird, die aufgrund der Aussagen der Bauern zusammengestellten Punkte zu überprüfen und aufgrund dieser Punkte I. Gregorić sowie M. Gušetić aufs neue zu verhören.

Caesareae Maiestatis in hac civitate Judici, Joanni Huetstocker,[21] Juris doctori, adiectae hae fassiones seditiosorum rusticorum, de mandato Serenissimi Archiducis Austriae, Caroli Goriciam adductorum atque ibidem examinatorum, exhibendae, eique iniungendum, ut eas reuideat, et praesertim de ÿs articulis, qui ad marginem ductis lineolis notati sunt,[22] Eliam Gregoritsh et Michaelem Gossetitz examinandos curet.

1. Quibus hoc praecipue fuit propositum, quod etsi Elias ipse in prioribus suis fassionibus persuadere conatus fuerit, se Gubesÿ, Passanatzÿ, et aliorum sociorum impulsu coactum illi coniurationi se adiunxisse,[23] tamen pleraeque omnes hae fassiones testantur, ipsum primum et praecipuum concitatae huius seditionis extitisse auctorem, atque ideo paulo acriores in illum adhibendae sunt quaestiones, et si res non successerit, iterum tormentis erit cogendus.

2. Secundus est articulus, quod plerique horum rusticorum fassi sunt, ipsum Eliam, aliosque capitaneos amplissima praeda fuisse potitos et praesertim templa, personasque ecclesiasticas despoliasse. Verum hoc quoque Elias antea negauit. Itaque perquirendus est seuere, haeque fassiones illi proponendae.

3. Multi referunt etiam Gossetitshium vnum ex praecipuis capitaneis fuisse. Quod tamen ille hactenus negans, in plebeorum tantummodo numero

[21] Hans Hutstocker war von 1568 bis 1570, 1573 und 1585 bis 1587 Stadtrichter von Wien.

[22] Da die Aussage der Bauern in einer Kopie vorliegt, fehlt hier die erwähnte Angabe.

[23] Die Aussagen von Gregorić wurden publiziert von Fr. Rački, a. a. O. 289—292, 293—297, 301—304. Das letzte Verhör fand am 11. Mai 1573 statt. Wahrscheinlich ist es aber noch zu weiteren Vernehmungen gekommen, denn I. Gregorić und M. Gušetić wurden erst am 1. Januar 1574 zur Vollstreckung des Urteils nach Agram überstellt. Vgl. hierzu: Adam Balthazar Krčelić, Historiarum Cathedralis Ecclesiae Zagrabiensis Partis Primae Tomus I. Zagrabiae, s. a. 249.

se fuisse retulit, ignorareque se, quae illorum fuerint consilia. De quo ipse iam examinandus est seuerius, quando hactenus ob aduersam valetudinem ei parsum est.[24]

4. Similiter ipse quoque Elias de Gosseticio uberius et acrius examinari debebit, quis ille in hac seditione fuerit, et quid in mandatis habuerit, cum ad multitudinem accessisset, ut perspicuum sit, quomodo illi inter se conuenerint. De factis vero ab ipso Tahÿ perpetratis, Judex ipse civitatis, nullam amplius faciat mentionem.

5. Quod autem attinet ad res quasdam particulares, quae notatae sunt, debet ipse Judex utrosque de ÿs rebus perquirere, ut pote de Benedicto Tuffers (!), de Laurentio Krosl, quid in animo habuerint, cum templum in Klanntz inuaderent, cum illi duo priores in templum perrumperent et subito in terram prolapsi, amplius nec manus, nec pedes mouere possent. Et si quae res erunt similes, qualia etiam sunt illa, quae lineolis notata sunt.

Quod si Judex civitatis in hoc negotio ipsum Pitshin[25] habere non poterit, tum Bassitz et Zwerk sibi adhibere, ac memoratum quaestionem rite exequi, fassionesque suae Maiestati ad manus consiliariorum bellicorum confestim transmittere debebit.

Ex Consilio Imperatoris Bellico
13. Junÿ Anno 73.
B[ernhard] Reisacher.

Aufschrift des Dokuments:

1573.

A Caesarea Maiestate, Judici civitatis huius, Joanni Huetstockero, I[uris] V[trius] Doctori exhiben[dae].

13. Junÿ 73.[26]

[24] Die Aussagen von M. Gušetić s. Fr. Rački, a. a. O. 297—299, 304.

[25] Matija Pičin war Schreiber im slawonischen Grenzgebiet, er war der Dolmetscher bei dem Verhör von I. Gregorič am 1. April in Wien. Wahrscheinlich war den beiden anderen erwähnten Personen eine ähnliche Aufgabe zugedacht. Die Tatsache, daß das Verhör mit Hilfe eines Dolmetschers durchgeführt wurde, birgt eine weitere Möglichkeit der Entstellung der Aussage in sich.

[26] Die Edition bringt den lateinischen Text buchstabengetreu, mit der Abweichung, daß die überflüssigen Großbuchstaben nicht beibehalten wurden und daß die Interpunktion konsequenter gestaltet wurde. Die allgemein bekannten Abkürzungen wurden ohne Erläuterung aufgelöst, die Auflösung der anderen erfolgt in eckigen Klammern. Die Kopie stammt wahrscheinlich vom Ende der 16. oder aus dem 17. Jh. In der Kopie sind die Personen- und Ortsnamen mehrmals entstellt wiedergegeben.

«Египетские ночи» А. С. Пушкина

ЭЛЬВИРА ЧИРПАК-РОЗДИНА

В этой статье основное внимание уделяется истории сюжета данного прозаического отрывка в пушкинском творчестве. «Египетские ночи» — произведение незаконченное, сложное, в нем соединены разнородные тенденции. И для того, чтобы его понять, необходимо проанализировать возникновение и весь путь развития его сюжета. Только тогда можно будет раскрыть смысл «Египетских ночей» и объяснить, почему это произведение осталось незаконченным. Исследователями этот прозаический отрывок Пушкина изучен недостаточно.

Впервые в 1931 г. публикуется научно обоснованная работа С. Бонди «К истории создания «Египетских ночей».[1] Появившаяся в 1955 г. статья Б. В. Томашевского[2] внесла ясность в датировку и истолкование не только двух редакций стихотворения «Клеопатра», но и набросков в стихах к отрывку 1835 г. «Мы проводили вечер на даче . . .» Б. В. Томашевский занимается не только текстом стихотворений, но и анализирует их идейно-тематическую основу. И все же нет всестороннего научного труда, раскрывающего основные проблемы «Египетских ночей». С. Бонди ограничился только рассмотрением истории текста. Б. В. Томашевский коснулся лишь стихотворных набросков, не затрагивая прозаических.

В последних работах, недавно, (в 60-е гг.), появившихся в печати,[3] продолжает господствовать в основном та же тенденция, что и раньше. Исследователи касаются только некоторых аспектов этой темы, не посвящая ей отдельного исследования. Правда, сделан некоторый шаг вперед. Так, Л. Я. Гинзбург в работе «Пушкин и лирический герой русского романтизма»

[1] Новые страницы Пушкина. Москва 1931.

[2] *Б. В. Томашевский,* Текст стихотворения Пушкина «Клеопатра»: Ученые записки ЛГУ, Филологическая серия, № 200, вып. 25 (1955).

[3] *И. М. Нусинов,* «Антоний и Клеопатра» Шекспира и «Египетское ночи» Пушкина. История литературного героя. Москва 1958; — *Л. С. Сидяков,* К изучению «Египетских ночей». Пушкин. Исследования и материалы, 4. Москва—Ленинград 1962; — *Н. Берковский,* О повестях Белкина. О русском реализме XIX в. и вопросы народности литературы. Москва—Ленинград 1960; — *Д. А. Гарибян,* Некоторые стилистические наблюдения над текстом «Египетских ночей» Пушкина и Брюсова. Брюсовские чтения. Ереван 1962.

привлекает при рассмотрении «Египетских ночей» и цикл стихотворений Пушкина о поэте.[4]

Работа текстологов по точной датировке всех набросков данного сюжета — как черновых, так и беловых, проведенная коллективом ученых Пушкинского дома, во многом облегчила работу последующих исследователей.

Впервые Пушкин обращается к образу Клеопатры в 1824 г., когда он пишет стихотворение «Клеопатра». Стихотворение во многих отношениях типично для творчества Пушкина южного периода. В центре произведения — яркий психологический конфликт. Клеопатра — египетская царица, женщина бурных страстей, нечеловеческой гордости и силы, необузданной властности. Она подавляет окружающих силой и мощью своего характера. Но кроме Клеопатры, главной героини произведения, в стихотворении есть еще три героя, которые выделяются из толпы и в какой-то степени противопоставляются Клеопатре. В дальнейшем они разовьются в самостоятельные образы глубокого социального содержания. Мужеству Флавия Клеопатра противопоставляет свое бесстрашие, страстности Критона — свою страсть, но перед третьим — она безоружна. На чистую любовь юноши ей нечем ответить. Любовь яснее всего выражает душевную жизнь. А жизнь сердца — главное в психологии героя для Пушкина 1824 года, поэтому поэт останавливается на любовном конфликте. Для Пушкина *любовь* — наиболее полное выражение душевной жизни героя, ее расцвет. Это видно из сопоставления двух вариантов текста стихотворения 1824 г. Строчки белового автографа

> . . . *Огонь любви в очах* его пылал,
> Во всех чертах *любовь изображалась*

В черновом автографе звучали несколько иначе:

> Во всех чертах его изображалась *Душа*
> (3/2 : 685)[5]

Мысль Б. В. Томашевского «Клеопатра едва ли не побеждена любовью юноши»[6] правильна, Клеопатра никогда никого не любила, любовь, высшее выражение душевной жизни — ее не коснулась. И юноша превосходит жрицу любви, знавшую лишь сладострастие. Сладострастие как воплощение плоти, отделено от любви — выражения души. Пушкина привлекла именно психологическая насыщенность образа, восходящего по своей силе к «мировым образам» и острый напряженный психологический конфликт, конфликт характеров. Сила образа передается и языком стихотворения. Эпитеты, тор-

[4] Пушкин. Исследования и материалы, 4. Москва—Ленинград 1962.
[5] *А. С. Пушкин*, Полное собрание сочинений в 16 томах. Изд. АН СССР, 1949. (Курсив наш. Здесь и в дальнейшем даются лишь цифры тома, части и страницы.)
[6] *Б. В. Томашевский*, указ. соч. 216—227.

жественные глаголы и существительные *(взор, кумир, дивною главой, рекла, вещает)*, громоздкий александрийский стих клятвы Клеопатры передают недосягаемую, царственную высоту ее:

И снова *гордый глас возвысила* царица (3/2 : 686)

— пишет про нее Пушкин. Образ Клеопатры — это не олицетворение одной черты, характера, как у героев Байрона. Ее характер сложен, Клеопатра умеет не только властвовать, но и подчиняться:

. . . Властителей моих последние желанья
И дивной негою, и тайнами лобзанья
Всей чашею любви послушно упою . . .
(3/2 : 687)

Изображение страстей характерно для писателей-романтиков. И если в 1824 г. для Пушкина определяющим в характере героя является чувство, то уже в следующем, 1825 г., он исходит из другого принципа.

В «Сцене из Фауста» (1825 г.) конфликт характеров иной, хотя по типу образы сходны: герои так же изолированы от среды.

Если в «Клеопатре» основной характер — образ царицы, то в «Сцене из Фауста» Мефистофель и Фауст равноценны. Мефистофель, как циник-практик, противопоставлен Фаусту — скептику-философу. Мефистофель — олицетворение зла, и Фауст — скуки, являются образами вне времени и вне пространства, т. е. существуют сами по себе, вечно, как и Клеопатра. Отсюда вытекает и название «вечный» психологический тип.

Этот принцип в изображении характеров восходит к французским философам XVIII в., которые считали, что определяющим в поведении человека является его природа. Среда ставилась в зависимость от неизменяемой природы человека, а природа — в зависимость от среды. Получался вечный замкнутый круг, разорвать который они были не в состоянии.

Если Клеопатра выступает как героиня, воплощающая в себе наиболее полно чувство, то Фауст — это выражение разностороннего, но поверхностного ума. Фауст определен именно как существо разумное. На этом основывается типичность Фауста, он сливается даже (правда, на мгновение) с другими людьми:

Вся тварь разумная скучает (2/1 : 434).

И в то же время Фауст во многом отличается от них:

Что думал ты в такое время,
Когда не думает никто? (2/1 : 436)

Отличие Фауста состоит в углубленном анализе, как говорит Пушкин, в размышлении. Философствование убивает в Фаусте чувство. Усложнение харак-

тера героя и сближение его с типами современной поэту действительности отличает образ Фауста от характера Клеопатры. У Фауста уже намечается раздвоенность «лишних людей» *(ум с сердцем не в ладу)*. В Фаусте психологически верно намечается тип страдающего и скучающего эгоиста, который получит широкое развитие в русской литературе XIX в.: Онегин, Печорин и т. д.

Интересно сопоставить «Сцену из Фауста» с заметкой Пушкина 1825 г. «О стихотворении «Демон». В «Клеопатре» и в «Сцене из Фауста» характеры статичны, поэтому не возникает мысли об их возникновении и развитии. Но в заметке 1825 г. Пушкин стоит на другой позиции:

> Мало-помалу вечные противоречия *существенности* [Курсив наш *Э. Р.*] рождают в ней сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное . . . Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. (11 : 30)

Действительность здесь рассматривается как основа характера, но противоречия самой действительности вечны. Вечные противоречия рождают вечные борения в сердце героя.

Само признание действительности, противоречий в ней и зависимости от нее характера героя — большой шаг вперед, он ведет хотя и к слабой еще, но все же бытовой соотнесенности.

Попытки Пушкина объяснить «нравственность нашего века» влиянием на нее духа отрицания или сомнения — идеалистичны, но само обращение к «нашему веку» и прямое, резкое обличение безнравственного, антинародного взгляда на жизнь верно и интересно.

Если романтический период Пушкина связан с увлечением Байроном, то начало реалистического этапа связано с именем Шекспира. Пушкина интересует именно изображение характеров Шекспиром, т. е. показ им психологии героев.

В 1826 г. Пушкин пишет стихотворение «Пророк». Под библейским сюжетом, взятым в основу стихотворения, Пушкин изображает иносказательно пророческое назначение поэта. Необходимо оговорить, что основное содержание образа поэта — политическое. Но нас интересует психологизм образа, он передан иносказательно. Само начало стихотворения:

> Духовной жаждою томим
> В пустыне мрачной я влачился . . . (3 : 30)

показывает, что герою недоставало полноты душевной жизни. И для полной жизни ума и сердца творец дал поэту все необходимое: «вещие *зеницы*», «*жало мудрыя* змеи», «*угль*, пылающий огнем» вместо сердца.

Глаза, уши поэта увидели и услышали то, что раньше было скрыто от них. Язык превратился в острое жало сатиры, а «угль в груди», олицетворя-

ющий горячее и тонкое сердце поэта, стал откликаться на разнообразные чувства сотен тысяч людей.

Основное в стихотворении — *идея личности поэта.*

Развитие дальнейшей связи с действительностью видно в непосредственном отклике на события современности — (восстание декабристов). Но самое главное в характере поэта — соединение ума и сердца, которые в «Клеопатре» и «Сцене из Фауста» были разобщены, что и являлось главным признаком героя. В «Пророке» жизнь сердца и ума предстает перед нами не как нечто взаимоисключающее, а как тесное, диалектически неразрывное единство. Поэтому «Пророк» по отношению к этим двум ранее написанным произведениям представляет в известном отношении более высокий этап.

В стихотворении «Поэт» (1827 г.) Пушкин сближает образ поэта с обыкновенными людьми, показав все же исключительность поэта в минуты вдохновения (напряженной и углубленной работы мысли и чувства). В «Пророке» поэт — вождь людей, в «Поэте» он — обыкновенный человек и его отличие от других связано лишь со спецификой его труда.

В 1828 г. Пушкин в поэме «Полтава» создает образ «коварного старика». Значительное внимание уделено изображению его характера. Постепенно перед нами вырисовывается умный, властный старик, сумевший покорить сердце молодой красавицы. От него веет чем-то демоническим.

В «Клеопатре» авторский суд над героем еле заметен, в «Фаусте» он возрастает, а в «Полтаве» «морализация» достигает высшего уровня. Но в «Полтаве» не все внимание сосредоточено на образе Мазепы. Здесь есть уже подробности быта, хотя он и существует сам по себе, в отрыве от психологии героя. Главное достижение — это признание объективного исторического хода событий. Объективный ход событий подчиняет себе героя, идущего против него. Поэтому Мазепа гибнет. Личность, нарисованная абстрактно-психологически, уже не исключительна, так как она побеждается обстоятельствами. Основная правда на стороне истории, а не отдельной личности. Субъективное подвергается осуждению даже с нравственной точки зрения: положительный герой подчиняется воле истории (Петр I), отрицательный — нет (Мазепа). Но соотнесение характеров с судом истории и бытом еще не изменяет абстрактно-психологическое содержания образов. Этим объясняется новое обращение Пушкина в 1828 г. к образу Клеопатры. Характер ее остался прежним. Но есть значительные изменения в самом содержании и построении стихотворения. Изменен стихотворный размер, упрощена лексика. Пятистопный ямб, которым написано теперь все стихотворение, сделал его динамичнее, приблизил к жизни. Значительное упрощение лексики несколько снижает окружающий египетскую царицу ореол величия и торжественности, делает ее более земной. Внесены во II редакцию «Клеопатры» элементы быта, правда, довольно незначительные. Стихотворение начинается уже не словом «Царица», а описанием обстановки:

Чертог сиял. Гремели *хором*
Певцы при звуке *флейт* и *лир* (3/1 : 130)

Само появление быта уже многое значит.

Обращение Пушкина к образу Клеопатры в 1828 г. объясняется в известной степени и словами Лизы из «Романа в письмах» (1829 г.):

> . . . между тем роль женщины *не изменяется*. Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться в мужчине зависят от моды, от минутного мнения . . . а в женщинах — они основаны на *чувстве* и *природе*, которые вечны (8/1 : 48; курсив наш — *Э. Р.*).

Мужчины уже соотнесены с духом времени, в женщинах же подчеркивается неизменность, вечность их природы и чувства. Поэтому вполне закономерно обращение Пушкина к Клеопатре — «вечному» женскому образу, образу «большой человечности и силы».

В 1828 г. герой с яркими, сильными страстями начинает появляться и в прозаических отрывках Пушкина (это объясняется очевидно, общим движением поэта к прозе). Интересно отметить, что почти все произведения, в которых героем являлась сильная личность с «вечными» страстями, не закончены. Не сказалось ли тут противоречие между новой реалистической манерой писателя и героем романтического начала? Интерес к психологии у Пушкина продолжает проявляться в нескольких типах героев: 1. характерах, сходных с «вечными» психологическими типами — 11 редакция «Клеопатры» 1828 года; 2. героях со сложной психологией, которых автор находит в светском обществе; 3. герое цикла стихотворений о поэте.

Поэт — человек с возвышенным умом и тонкими чувствами, он тоже принадлежит к светскому кругу, но его положение настолько специфично, что он может быть выделен как герой.

Взгляд Пушкина на женщину, как на личность, обладающую «вечными» чувствами и «неизменной природой» приводит поэта к изображению ярких личностей именно в женских типах: Клеопатра, Нина Воронская, Вольская, героини стихотворений «Портрет», «Наперсник», «Когда твои младые лета». Все эти женские образы внесоциальны, несмотря на то, что все они помещены в определенную социальную среду — светское общество. Мужские же персонажи уже определяются эпохой. (Минский в отрывке «Гости съезжались на дачу», Владимир в «Романе в письмах» герой «Отрывка» 1830 г.)

Мысль о своеобразии различных эпох, которая родилась в результате признания объективного хода истории (в «Полтаве») приводит поэта к изучению и изображению своей эпохи, как наиболее близкой и понятой ему. Отрывок «Гости съезжались на дачу» является произведением, в котором интерес Пушкина к яркой женской личности и изображение современной поэту эпохи слились в одно целое. Реальная, современная обстановка придает героине с ярким характером более жизненный облик. То же мы видим в стихотворениях 1828 г. «Портрет», «Наперсник».

Отношение Пушкина в стихотворении «Наперсник» к полной страстей и чувств героине уже двойственно. Двойственность понятна, ибо силой своих чувств она нравится поэту, но с нравственной точки зрения он ее осуждает. Эта двойственность утрачивается позднее, когда Пушкин начинает противопоставлять сильную героиню, как исключительно положительное начало, свету, как отрицательному началу. Этот мотив резко звучит в стихотворении 1829 г. «Когда твои младые лета». Изображение света начинается с его психологии.

Противопоставление героини свету носит ярко выраженный психологический характер. То, что поэт ставит героиню на один уровень с собой: «Тебе один остался друг» — говорит о большом человеческом сочувствии поэта к ней, о понимании ее.

Один среди толпы холодной,
Твои страданья я велю.

Из всей светской среды выделяются, будучи противопоставлены ей, женщины с бурными страстями и поэт — человек тонкой и сложной душевной жизни. В этом стихотворении впервые происходит объединение двух типов абстрактно-психологических личностей: 1. женской личности с сильными страстями и 2. тонкой, сложной и вместе с тем тоже сильной натуры поэта.

Пушкин одинаково высоко ставит их. Это отражается и на сходстве изобразительных средств «Клеопатры» и «Пророка». Яркая, глубокая душевная жизнь роднит героев этих стихотворений. Не удивительно и то, что сближение этих образов произошло в 1829 г. — в противопоставлении свету, как отрицательному началу.

Отношение Пушкина к свету в конце 20-х гг. XIX в. резко меняется. Занятия и увлечения передовой части дворянства были уже не те, что в начале 20-х гг. Танцы заменили занятия политэкономией, ухаживание за дамами пришло на смену строгости правил (8/1 : 55), о декабристских идеалах общество забыло. Было время, когда песнь поэта звучала в унисон с лучшими людьми общества:

А я — беспечной веры полн —
Пловцам я пел (3/1 : 58)

Резкое отношение к свету наиболее ярко видно в стихотворении «Поэт и толпа» (1829 г.):

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!

В этом стихотворении характер общества связан с эпохой (это «дух времени» наложил свой отпечаток на основную массу людей), личность же поэта примыкает к абстрактно-психологическим типам. Общество и поэт — два противоположных полюса, которые никогда не поймут друг друга.

Отрицательное отношение поэта и яркой сильной женщины к свету в более конкретном виде выступает в прозаическом отрывке: «Гости съезжались на дачу» (1828—1830 гг.).

Показ общества начинается у Пушкина с изображения духа времени и психологии современного общества (т. е. мыслей и чувствований современного общества). Соотнесенность пушкинского героя с современной эпохой создает для него реальный жизненный фон и только по истокам своего характера он примыкает к абстрактно-психологическому типу. Образ Вольской в большей степени субъективен, чем образ поэта. Основная сфера ее действия — сугубо личная жизнь, жизнь ее сердца и ума. Впервые героиня описывается так сложно и разнообразно. Необходимо отметить, что в черновиках психологии героини уделено больше внимания. Это свидетельствует о стремлении Пушкина при переработке к большей объективности окончательного текста. И в Вольской, и в Минском есть черты, сближающие их: страстность, отрицательное отношение к свету. Но Вольская симпатично автору, Минский же — нет. Минский прежде всего светский человек и отсюда вытекают его пороки: эгоизм, холодность, скука, лень. Ум и сарказм Минского проявляются в разговоре с Вольской. Не только сходство в характерах сближает их, но и интеллект. Сердце и ум — эти высшие качества — Пушкин сочетает в сильной женской личности, а Минскому оставляет только одно — злой скептический ум. Сердце в нем давно остыло. Силы, энергии, полноты жизни, независимости Вольской нет в Минском, верном сыне своей эпохи. В этом произведении уже можно говорить о равноценности социального (Минский) и абстрактно-психологического образов (Вольская).

Минского можно сопоставить с «Адольфом» Б. Констана — в них много психологически общего: ум, скептицизм (об Адольфе это, правда, говорится лишь в авторском предисловии к роману).

Правильно считает А. Ахматова,[7] что роман Б. Констана для Пушкина — «уже подступ к реализму» — в смысле правильного показа истины человеческого сердца. Не только Пушкин и Б. Констан, но и поэты околопушкинской группы: Е. А. Баратынский, Б. К. Вяземский, В. Ф. Одоевский сосредоточивают главный интерес в своих произведениях на изображении переживаний человеческой души. Но пушкинский психологизм отличается более реалистическими чертами: изображение обстановки начинает появляться уже с 1825 г., в конце 20-х гг. «духом времени» веет уже от всех произведений Пушкина. («Роман в письмах», «Гости съезжались на дачу».)

В 1830 г. Пушкин, наряду с работой над сильной женской личностью (Вольская, Воронская — из черновых набросков к 3 главе «Евгения Онегина») продолжает интересоваться образом поэта и процессом поэтического твор-

[7] *А. Ахматова*, «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина: «Временник» Пушкинской комиссии. Москва—Ленинград 1936, I, 91—114.

чества (стихотворение «Поэту», 1830). С 1830 г. начинается изображение Пушкиным образа поэта в прозе — («Отрывок»). То, что о поэте в «Отрывке» говорится конкретно, в сниженно-реалистическом плане (не поэт, а стихотворец), — в стихотворении «Поэту» носит характер поэтической абстракции; но в образах обоих (поэта и стихотворца) все же много общего:

. . . иные казались ему скучными по своей глупости (8/1 : 411)
Услышишь суд *глупца* и смех
толпы холодной . . .

Основной акцент в «Отрывке» падает на изображение действительности, окружающей стихотворца. В той части «Отрывка», где речь идет о литераторах, ясно видны намеки на современников Пушкина. Стихотворец — самый обыкновенный человек. А обыкновенный человек (для Пушкина), прежде всего, человек своей эпохи. Интересы и споры текущей минуты, факты ее воспроизводят непосредственно жизнь и говорят сами за себя. Эта тенденция найдет дальнейшее развитие в стихотворении «Эхо» (1831 г.) и в «Египетских ночах» (1855 г.).

Процесс поэтического творчества предстает в «Отрывке» как тяжелый и трудоемкий. Вдохновение в «Отрывке» названо «дрянью», а в черновом автографе даже «дурью». Это низводит творческий процесс до обыденного прозаического труда.

В переломном для творчества Пушкина 1830 году в подходе к одной и той же теме обнаруживается двоякий метод. В стихотворении «Поэту» поэт еще овеян пафосом гордой одинокой личности, а в «Отрывке» стихотворец уже социально обусловлен, он человек, как и все. Думается, что большую роль в этом сыграла сама форма этих двух произведений. Стихи уже по жанровым особенностям, особенно в тот период развития литературы предполагали менее реалистическое воплощение темы, чем проза.

В связи с «Отрывком» следует остановиться на стихотворном наброске «И вот уже сокрылся день» (1830 г.). В академическом издании сочинений Пушкина время создания его отнесено к сентябрю-ноябрю 1830 г., а «Отрывок» датируется октябрем 1830 г. В заключении «Отрывка» говорится: «сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, еще не написанной». Пушкин хотел ввести «Отрывок» в качестве предисловия к повести, которую должен был рассказать поэт. На том основании, что «Отрывок» позднее введен в «Египетские ночи» (1835 г.), где образы поэта и гордой женской личности получили более полное развитие, можно предположить, что набросок стихотворения «И вот уже сокрылся день . . .» относится как раз к повести стихотворца, «еще не написанной». Таким образом, «Отрывок» (1830 г.) и набросок «И вот уже сокрылся день . . .» является началом целой поэмы. Содержанием поэмы должно было быть описание ночей Клеопатры. Тот же замысел должен был развиться в «Египетских ночах»: итальянцу-импровизатору (поэту)

надо было творить на эту же тему. Но в стихотворном отрывке обращает на себя внимание несколько странный факт: о характере Клеопатры не сказано ни слова, все внимание Пушкин уделяет элементам быта, соотношению его со временем и местом. И в «Отрывке» также очень мало внимания уделено характеру поэта — стихотворца. В обоих набросках заметен крутой поворот к изображению фактов. Психология героев Пушкина как будто уже не интересует. Социальная обусловленность на первом этапе своего формирования предполагает бытовую соотнесенность. Чтобы резче отгородиться от предыдущей исключительно абстрактно-психологической направленности, Пушкин основное внимание направляет на усиление бытового фона в произведении, в ущерб анализу психологии. Синтез психологии и бытового фона при создании литературного образа произойдет в дальнейшем («Мы проводили вечера на даче . . .» и «Египетские ночи», 1835 г.).

Должно было пройти время, поэтому Пушкин бросает отрывки незаконченными. А пока параллельно с углублением социального романа идут попытки углубления абстрактно-психологического анализа («Анджело» 1832 г.) Оговоримся, что противопоставление социального и психологического начал возможно в тот период, когда литература только еще шла к их диалектическому единству.

В 1835 г. Пушкин снова обращается к образу Клеопатры в отрывке «Мы проводили вечер на даче . . .» Он наделяет Вольскую сильным, гордым и самобытным характером египетской царицы. Несмотря на то, что она введена в атмосферу светского салона, у нее нет ничего общего с великосветскими людьми, она выглядит там «белой вороной». По истокам характера образ Вольской представляет тот же «вечный» психологический тип, интересовавший Пушкина и в 1828 г. Но в ее характере больше силы, гордости и отчетливее выражена идея личности. Черновые автографы отразили сложную работу Пушкина над этим образом. И все же образ Вольской очень схематичен. Сцены же жизни света и светские разговоры ясны и определенны. Продолжается критика света. Значительное место занимает текст поэмы о Клеопатре, который передается в стихах и прозе. Характер Вольской, в противоположность образу Клеопатры, ничем не мотивирован в этом отрывке. В стихотворении «Клеопатра» 1824 г. появление такого образа понятно. Это романтическая героиня, стоящая над толпой. В дальнейшем же, чем основательнее Пушкин вносит этот характер в светскую среду (в стихах «Портрет», «Наперсник», в прозаических отрывках), тем дальше от данной среды отходит героиня, так как абстрактно-психологический ее тип остается неизменным.

Углубление изображения окружающей среды при неизменности характера героини приводит к более резкому отрыву образа от света. Так, в отрывке «Мы проводили вечера на даче . . .» противопоставление Вольской свету вполне развернуто, в то время как в стихотворении «Портрет» оно явно схематично.

В основе отрывка — психология Клеопатры. Сложность и сила характера, а не заслуги перед обществом делают ее самой замечательной женщиной.

Орлеанская дева, английская королева, жирондистка и писательница тускнеют перед Клеопатрой. Пушкин специально помещает Клеопатру в столь блестящий круг имен, чтобы еще больше возвысить ее, поставив выше этих замечательных женщин. И в то же время романтический ореол с Клеопатры в отрывках поэмы снят. Египетская царица соотнесена со своей эпохой. Обстановка и место действия описываются прозой, но торжественно. Прозаический текст выше и торжественнее стихотворного. Вероятно, Пушкин боялся, что проза может снизить величественность древней эпохи и намеренно придал такую величавость описанию. Это почти стихотворение в прозе:

Порфирная колоннада, открытая с юга и севера, ожидает дуновения Эвра; но воздух недвижим — огненные языки светильников горят недвижно . . . (8/1 : 422)

Мотив пресыщения, как отражение морального распада «древнего римского мира», который в какой-то степени говорит о социальном распаде, выдвигается на первый план. В черновиках этот мотив развит еще сильнее. Пресыщением дышит все окружение Клеопатры: роскошь, пиршества, обилие нарядов.

В отрывке «Мы проводили вечер на даче» не обошлось без упоминаний о поэте, который было начал поэму о Клеопатре, да бросил. Традиция соотнесения образа поэта с женщиной «бурных страстей» слабо намечается еще в «Клеопатре» 1824 г. (слабо потому, что образ поэта Критона не ярко выраженный характер), полнее развита в стихотворении «Когда твои младые лета» 1829 г., переходит в «Отрывок» 1830 г. и дальше развивается в произведениях 1835 г., заканчиваясь в «Египетских ночах».

В отрывке« Мы проводили вечер на даче» Клеопатра — творение поэта, в ее образе он как бы выразил лучшую часть своей души. Клеопатра и поэт сходные образы, их роднит не только оппозиционное отношение к ним света, но и черты характера. Поэтому вполне закономерно следует вывод, что смеясь и опошляя творение поэта — Клеопатру, светская толпа смеется и над самим поэтом. Тема эта получит дальнейшее развитие в «Египетских ночах». Поэт возненавидит свет за пошлое отношение к нему. Во всем остальном, что не имеет отношения к созданию характера Клеопатры, перед нами ясно вырисовывается светская повесть, в центре которой стоят современные, интересующие людей света вопросы. И все же отрывок повести «Мы проводили вечер на даче . . .» есть гимн великой, сильной, творческой личности в противовес недалекому и бездушному свету. Стихотворные наброски поэмы о Клеопатре, плод импровизации итальянца, надо брать не из редакции 1828 года, а из отрывка «Мы проводили вечер на даче . . .», т. к. иных стихов на эту тему не осталось.

За то, что Пушкин думал включить вторую импровизацию итальянца в «Египетские ночи», говорит сама неоконченная повесть. Причем по тематике,

по сюжету, по методу, а также и хронологически обе повести так близки, что не остается никакого сомнения в том, что вторая импровизация итальянца должна была походить на стихи, включенные в отрывок «Мы проводили вечер на даче».

«Египетские ночи» Пушкина явились произведением, в котором осуществилось объединение нескольких тем, ранее разбросанных в творчестве великого поэта в отдельных стихотворениях и прозаических произведениях.

Слияние тем произошло на новой основе, диалектически объединившей ранее противоположные тенденции. Отсюда вытекает сложность произведения. Эта двусоставность отразилась и на внешней форме его: часть написана прозой, другая часть — стихами.

Вероятно, в 1835 г. поэт почувствовал необходимость слить то, что до сих пор было разъединено в его творчестве, но в самой жизни стояло рядом. Он хотел решить вопрос — что же главное, что определяет: социальное или психологическое? Если раньше обе эти тенденции существовали отдельно, вернее, абстрактный психологизм появился раньше, социальная определенность героя гораздо позднее, то теперь психология героя объясняется в какой-то мере социальными условиями, хотя отчасти в ней остается отголосок «психологии ради психологии» «вечных психологических типов». Психология поэта во многом объясняется условиями общества, в котором он живет. Психологическое в «Египетских ночах» берется в двух аспектах: 1. как отражение социального, 2. как вечное, врожденное.

Большая разница в социальном положении (и не только в социальном) ставит между двумя поэтами при первом знакомстве, казалось бы, непреодолимую преграду: бедняк итальянец и видный русский дворянин не могут найти общего языка.

Но куда девается спесь Чарского, как только он узнает в итальянце человека искусства — импровизатора, человека психологически сходного с ним. Сходство поэтических душ не замедлило проявиться, и недаром Чарский через несколько минут чувствовал к бедному итальянцу искреннее расположение. В сущности, между Чарским и итальянцем-импровизатором больше общего, чем между Чарским и его соотечественниками.

«Вы поэт, вы поймете меня лучше их, и ваше тихое одобрение дороже мне целой бури рукоплесканий» (8/1 : 268) — говорит итальянец Чарскому.

Оба, и итальянец, и Чарский, определены социально. И социальное разделяет их. А поэтическая страсть, как нечто вневременное и внесоциальное, их роднит. О Чарском Пушкин пишет:

«Однако же он был *поэт*, и страсть его была неодолима» (8/1 : 264)

Образ поэта начал интересовать Пушкина еще в 20-е годы. Но в 20-е годы облик поэта не был еще социальным. Главные этапы развития образа поэта можно разбить на следующие:

1. Поэт — романтически возвышенная личность, ни в какой мере не соотнесенная со средой.

2. Поэт — абстрактно-психологический тип, человек с тонкой и сложной психологией, поставленный в условия современной эпохи, мыслящий и чувствующий иначе, чем окружающее его светское общество и противопоставленный ему психологически.

В этот период наблюдается усиленное окружение героя бытовым фоном.

3. Поэт — человек, социально соотнесенный с эпохой, связанный с нею кровными узами, и в то же время все-таки поэт. В нем остается что-то от абстрактно-психологического типа.

По замыслу Пушкина основными героями «Египетских ночей» должны были быть: женщина с сильным, глубоким и страстным темпераментом и поэт. Сходство основных героев подчеркивается самими темами I и II импровизаций итальянца, есть место, проводящее параллель между законами сердца женщины и поэта, для обоих нет закона:

> Затем, что ветру и орлу
> И *сердцу девы нет закона.*
> Таков поэт . . . (8/1 : 269)

Сближение образов поэта и Клеопатры происходит также в выборе тем для II импровизации итальянца перед светским обществом. Среди тем, предложенных публикой для импровизации наряду с темой «Клеопатра и ее любовники», была выдвинута тема печальной судьбы поэта, непонятого современниками при жизни, признанного только после смерти, — «Триумф Тассо».

Объединение этих психологически сложных типов происходит на основе сходства сильных характеров. На психологию поэта не влияет разница в социальном положении. Психология сильной женщины зависит не только от разницы в социальном положении, но и от времени, отделяющего XIX в. от времен египетской царицы.

То, что вневременной психологией наделяются социально определенные герои, которые действуют сообразно жизненным обстоятельствам, большой шаг к реализму. Двойственность в определении героя отразилась и на языке «Египетских ночей». Скупой сжатый язык прозы характеризует поэтов там, где они являются людьми определенного социального круга:

> Под истертым черным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз. (8/1 : 265)

Но там, где о героях говорится, как о поэтах, язык Пушкина приобретает возвышенно-торжественную окраску:

> Черты смуглого его лица были *выразительны: бледный высокий лоб,* осененный черными клоками волос, черные *сверкающие* глаза . . . (8/1 : 265)

Образы Чарского и итальянца во многом различны. Итальянец предстает перед нами более как поэт, ему принадлежат и обе импровизации. Сам

метод творчества — импровизация, как выражение «мгновенного чувства» приближает импровизатора к образу вдохновенного поэта. Об итальянце, кроме того, что он бедный итальянский художник, которому пришлось покинуть отечество из-за тяжело сложившихся для него обстоятельств, ничего не известно. Чарский же больше соотнесен с социальной средой. Светский человек, «надменный денги», тщеславный и до какой-то степени даже мелочный — все это говорит о нем, как о «сыне века». Чарский раздваивается. Под холодной внешностью вполне светского человека скрывается горячее сердце, «талант и душа». Сила поэтической личности берет верх над влиянием общества. Идея личности предполагает прежде всего ее независимость. В «Египетских ночах» эта тема отразилась в двух аспектах. Первый, конкретно-социальный, звучит именно в словах Чарского:

> Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа (8/1 : 268).

Второй, отвлеченно-поэтический аспект, является как бы отражением абстрактно-психологической личности поэта. Не случайно он останавливается на теме:

> Поэт сам избирает предметы для своих песен: толпа не имеет права управлять его вдохновением (8/1 : 263).

Итальянец — импровизатор. Для сильной личности нужна свобода, а Чарский ограничен именно средой. Отсюда вытекает его недовольство судьбой: окружающее общество стесняет его своей пошлостью, глупостью и назойливостью. Поэтому становится понятным его стремление сделаться светским человеком для того, чтобы никто не подозревал в нем поэта. Таким образом, он приобретает хоть какую-то долю независимости. И это вовсе не говорит о нем, как о лицемере,[8] у него просто нет иного выхода.

Почему импровизатор иностранец? И. В. Гуторов высказывает по этому поводу следующую мысль: «Разоблачению капитализма, буржуазной морали, разлагающей власти денег посвящены «Скупой рыцарь», «Египетские ночи»... Денежно-товарное накопление приводит к разрушению человеческой личности, к потере чести и морали».[9] Ничего подобного в «Египетских ночах», конечно, нет. Пушкин взял человека другой национальности, другого социального круга и показал родство душ его и Чарского.

Из образов двух поэтов вырастает у Пушкина проблема поэтического творчества, которое проявляется двояко. Итальянец — поэт «мгновенного чувства», вдохновение приходит к нему быстро.

Чарский же не может так произвольно управлять вдохновением, оно приходит к нему в результате большой работы над определенной мыслью.

[8] *В. Я. Брюсов,* Мой Пушкин. Москва—Ленинград 1929, 110 (ст. «Египетские ночи»).
[9] *Н. В. Гуторов,* Философско-эстетические взгляды А. С. Пушкина. Минск 1957, 54.

Проблему поэтического творчества Пушкин решает в двух аспектах:

1. Вдохновение, как поэтическое чувство, возникающее в результате напряженной работы мысли.

2. — Вдохновение — мгновенное чувство. (Прославление бессознательности в искусстве в образе Моцарта в «Моцарте и Сальери» Пушкина.)

В. Г. Белинский в 1835 г. в статье «О русских повестях и повестях Гоголя[10] излагает подобную же мысль: «Изображение только тогда *верно*, когда *бесцельно*, когда *создано*, а создавать может одно *вдохновение*, а вдохновение может быть доступно одному таланту». (Курсив наш — *Э. Р.*)

Однако из второй, казалось бы, идеалистической позиции, вытекает реалистическая манера писателя, отражающего факты действительной жизни, поэтизирующего настоящую, а не выдуманную жизнь. Правильное изображение жизни доступно только настоящему таланту, который в минуты поэтического откровения интуитивно угадывает высшую правду жизни («Эхо» — 1831 г.).

Художник — рационалист, не способный на вдохновение, не может быть творцом настоящего искусства (Сальери). Он остается непонятым, так как, опираясь на разум, понять и воспроизвести действительную жизнь невозможно, для этого необходимо чувство.

Такое внешне романтическое понимание вдохновения поэта стало возможным в 1835 г. только вследствие глубокого реалистического содержания самого образа. В 1825 г., когда романтическое содержание в образе самого героя Пушкина было еще довольно сильно, надо было провести резкое внешнее определение вдохновения, как результата работы мысли.[11]

I-ая импровизация итальянца посвящена одной из главных тем произведения: поэтическому творчеству.

II-ая импровизация должна была выразить центральную идею «Египетских ночей», на которую указывает само название повести (первоначально в черновиках Пушкин назвал ее «Клеопатра»), — показать образ глубокой женской натуры, характер которой интересовал Пушкина на протяжении многих лет.

Если от первой импровизации итальянца сохранились хоть наброски темы поэта, то поэма о Клеопатре, которую должен был исполнить итальянец, во второй импровизации, не была написана.

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 «Египетские ночи» (1835 г.). Но как только текст доходит до образа Клеопатры, Пушкин останавливается. Стихотворные наброски, печатающиеся в «Еги-

[10] *В. Г. Белинский*, Избранные статьи. Ленинград 1949, 10.

[11] См. ст. 1825 г. «Возражение на статью Кюхельбекера «Мнемозине», *А. С. Пушкин*, 2: 41—42

петских ночах», поэтом в произведение включены не были, в рукописи они отсутствуют. Мы же просто сталкиваемся с редакторским произволом.[12] Так, для I-ой импровизации итальянца на тему Чарского: «Поэт сам выбирает предметы для своих песен» — берется отрывок из «Езерского» (1833 г.) — «Поэт идет: открыты вежды» и набросок «Стремиться к небу должен гений» С. Бонди утверждает, что у Пушкина были поэтические заготовки для I-ой импровизации итальянца, которые он не доработал:

Исполнен мыслями златыми
Непонимаемый никем
Перед кумирами земными
Проходишь ты, уныл в нем
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни нужд, ни хохота, ни рева[13]

Для II-ой импровизации итальянца на тему: «Клеопатра и ее любовники» в «Египетские ночи» включается II-ая редакция стихотворения «Клеопатра» — 1828 г., что в корне неправильно.

Стих. «Клеопатра» 1828 г. — самостоятельное, законченное произведение и его нельзя включать в другое, незаконченное. Редакция 1828 г. отличается от «Египетских ночей» по идейно-тематической концепции и по художественному методу. Это упрощенное, механическое присоединение ничем не оправдано. В издании АН СССР 1940 г. ссылаются по этому поводу на традицию.[14] Но традиция часто неправильна. Правда, в черновиках Пушкина сохранились наброски стихов, которые можно отнести к импровизации итальянца,[15] но связный текст отсутствует. В развитии сюжетной линии о Клеопатре можно выделить следующие этапы:

1. 1824 г. — I редакция стих. «Клеопатра».
2. 1828 г. — II редакция «Клеопатры».
3. 1830 г. — «Отрывок» и стихотворный набросок «И вот уже сокрылся день».
4. 1835 г. — Прозаический отрывок «Мы проводили вечер на даче».
5. 1835 г. — «Египетские ночи».

«Египетские ночи» только по замыслу поэта и по единству сюжета связаны со стих. «Клеопатра» 1824 г. В том же виде, в каком эта незаконченная повесть дошла до нас, ее название себя не оправдывает.

Исследователю приходится исходить только из самого замысла «Египетских ночей», да из нескольких строк прозаического текста, который назы-

[12] *А. С. Пушкин*, Полное собрание сочинений. Москва 1957, 6 : 776 (Примечания).
[13] *С. Бонди*, К истории создания «Египетских ночей». Новые страницы Пушкина. Москва 1931, 194.
[14] *А. С. Пушкин*, Полное собрание сочинений. Москва 1940, 8:1055 (Примечания).
[15] *А. С. Пушкин*, Полное собрание сочинений. Москва 1957, 6:776 (Примечания).

вает исторический источник и условие Клеопатры. Самое условие, которое является основным и в определении гордости Клеопатры, остается в силе. Последние слова Чарского:

Мне кажется, однако, что предмет немного затруднителен . . . (8/1: 273—274)

— проливают свет и на отношение Пушкина к этому образу. Почему Пушкин не мог написать задуманную поэму на столь увлекавшую его тему? И почему стихи о сходном характере, о поэте, остались незаконченными, в набросках, причем и эти отрывки, вносят дисгармонию во все произведение?

Это происходит, во-первых, оттого, что герои, абстрактно-психологические типы, которые были хороши на своем месте, в системе романтических произведений, выглядят искусственными в реалистической повести. Но это еще недостаточное объяснение. Формула Пушкина — «вышивать по старой канве новыми узорами» — означала внесение старых героев в новые обстоятельства. Это придавало им более реалистический характер. Так, Вольская, в вышеназванных отрывках более жизненна, чем египетская царица в стихотворении «Клеопатра». Но характер героини не изменился. Такое соотношение, видимо, не удовлетворяло Пушкина, так как все произведения с подобными героинями не закончены. Если рассмотреть образы сильной женской личности в отрывке 1835 года «Мы проводили вечер на даче», то можно заметить несколько странную вещь: Клеопатра, царица древнего Египта, дана в окружении своей эпохи и как выражение ее, у Вольской же нет никакого соотношения с современностью. То, что в какой-то мере удовлетворяло Пушкина в 30-е годы, когда он исходил из мысли о вечности женской природы, вызывало чувство неудовлетворенности в 1835 г., и Пушкин бросает отрывок незаконченным.

Яркая женская личность у Пушкина проходит в своем развитии три этапа, сходных с этапами изображения поэтической личности:

1. Романтическая женская личность неземной гордости и силы. Она возвышается над толпой.

2. Женская личность с характером Клеопатры внесена в обстановку современной жизни, что однако не объясняет героиню.

3. Третий этап, думается, предполагал не только внесение героини в жизненные ситуации, но и отчасти объяснение героини социально, что наметилось уже в образе Клеопатры в отрывке «Мы проводили вечер на даче . . .»

Мужской образ, образ Чарского, социально соотнести с эпохой было легче, так как мужчина был больше связан с ней, более активно участвовал в общественной жизни. Изображая женские типы, Пушкин все же исходил из «вечности чувств» в них. Эта позиция, в сущности, исключала изображение социальных связей, так как они подчеркивали именно изменчивость, зависи-

мость человека от обстоятельств. Стремление объяснить «вечный» психологический тип современными социальными условиями оказалось неосуществимым, отказаться же от мысли о неизменности природы женщины Пушкин тоже не мог, так как сама общественная жизнь не давала для этого возможности. Женщина не принимала никакого участия в ней, деятельность ее ограничивалась узким кругом личной жизни, жизни сердца. Пушкин не мог отказаться от абстрактно-психологического подхода к образу яркой женщины, заменив его социальным, и в то же время чувствовал недостаточность психологии ради психологии «вечных типов».

Отсюда и вытекает невозможность создания образа. И все же хочется сказать, что внимание Пушкина к абстрактно-психологической героине, антисоциальность которой позволила сделать ее яркой и сильной и этим противопоставить мужчине — «сыну века» и светскому обществу, не есть антиреалистическое направление. Это просто один из этапов в неразрывной цепи развития. В начале разрабатывается только психология героини, потом сложная героиня окружается бытом, духом современной эпохи. Последний этап предполагает объяснение психологии героини жизненными обстоятельствами, т. е. создание социально-психологического типа. И как раз то, что Пушкин не смог воплотить в социальном произведении идеалистический по своим истокам, абстрактно-психологический образ яркой женской личности, говорит о гениальности поэта, почувствовавшего искусственность такого синтеза. То, что Пушкин пришел к необходимости соотнесения со средой даже «вечного» психологического типа, говорит о его реалистических позициях.

Итак, «Египетские ночи», как замысел социально-психологического романа, указали два пути: 1. к психологическому (произведения Достоевского, Тургенева) и 2. к социально-психологическому роману (Л. Толстой и др.).

И все же перевес в романе был на стороне социального элемента. Это утверждение подтверждается самой неосуществленностью замысла, социальностью образов и глубокой атмосферой современности, выведенной в «Египетских ночах». Пушкин усложнил изображение большого света, внес в роман те социальные, объективные условия, которые влияли на характер героя. Поэтому мысль А. В. Чичерина о том, что Пушкин предвосхитил в своих зародышах социально-психологического романа некоторые черты «Войны и мира» Л. Толстого, кажется нам вполне справедливой.

Ein burgenländish-kroatisches Evangelienbuch aus dem Jahre 1732

Die ersten Evangelientexte, von denen wir wissen, daß sie für die Kroaten in Westungarn herausgegeben wurden, waren die Evangelien im Postillenbuch, das 1568 in Regensburg gedruckt wurde und das zugleich das letzte literarische Produkt der kroatischen Protestanten war. Ob dieses Postillenbuch mit den Evangelien bei den Kroaten, für die es bestimmt war, tatsächlich auch im Gebrauch gewesen sein dürfte, kann heute nicht mehr ermittelt werden. Die geringe Zahl der erhaltenen Exemplare läßt allerdings darauf folgern, daß es nicht allgemein verbreitet war, zumal die katholische Gegenreformation das Schrifttum der kroatischen Protestanten mit allen Mitteln bekämpfte.

Aus den Jahren 1609 bzw. 1611 sind zwar zwei Gesangbücher erhalten, die an die ungarische protestantische Tradition anknüpfen, sie enthalten jedoch nur geistliche Lieder, aber keine Evangelien. So erhielten die Kroaten des heutigen Burgenlandes ihr erstes Evangelienbuch erst im 18. Jh. Ziemlich spät, wenn es auch um ein Jahrzehnt früher geschehen war, als es in der Literaturgeschichte gewöhnlich angenommen wurde. Bis zur neuesten Zeit hielt man nämlich das Lektionar von Vladislav Valentić (gedruckt 1741 in Wien) für das älteste Druckwerk dieser Art, erst unlängst wurde in der Széchényi-Nationalbibliothek (Budapest) ein Exemplar eines älteren Evangelienbuches entdeckt. Das ist das anonyme katholische *Horvaczko evangelye*, gedruckt 1732 in Raab (Győr) bei Josef Anton Streibig, enthaltend die Evangelien (ohne die Lektionen) für die Sonn- und Festtage, sowie einen kurzen Katechismus.

Ein auch nur flüchtiger Vergleich mit Valentić zeigt, daß letzterer die Evangelien aus dem *Horvaczko evangelye* 1732 einfach wörtlich übernommen hat. Es ist nur fraglich, welche Quellen der anonyme Übersetzer des *Horv. Ev.* benützte. Da die kirchliche Literatur der Burgenland-Kroaten im allgemeinen von der kajkavischen Literatur der Agramer (Zagreb) Diözese beeinflußt war, so schien die Annahme, ein Agramer Evangelienbuch habe auch unserem anonymen Verfasser als Quelle gedient, ganz natürlich. Die nähere Untersuchung führte zum Ergebnis, daß von den zeitlich nächstliegenden Agramer Evangelienbüchern, nämlich *Szveti evangeliomi* Tyrnau (Nagyszombat) 1694 und *Szveti evangeliomi* (Agram 1730) das erstere die Hauptquelle von *Horvaczko*

evangelye 1732 gewesen sein dürfte. Es ist sogar wahrscheinlich, daß der anonyme burgenländische Verfasser die Agramer Ausgabe von 1730 nicht einmal kannte. Diese Vermutungen lassen sich durch gewisse Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede im Wortschatz, in den grammatischen Konstruktionen sowie im Gebrauch der Tempora der einzelnen Texte beweisen. Die Ergebnisse des Textvergleichs lassen sich wie folgt darlegen.

1. Übereinstimmungen im Wortschatz

Die folgenden Worte bzw. Ausdrücke sind in den Ausgaben von 1694 und 1732 gegenüber der von 1730 in der gleichen Wortform verwendet.

Matth. 5, 1: Beati *misericordes*.
1694, S. 165: Bláſeni *miloztivni*.
1732, S. 105: Bláſeni *miloztivni*.
1730, S. 161: Blaſeni *miloſerdni*.

Luc. 10, 35: . . . ego cum rediero, *reddam* tibi.
1694, S. 96: . . . ja gdaſze nazád povérnem, *platimje tebe*.
1732, S. 61: . . . ja kadſze nayzad povernem, *platimje tebi*.
1730, S. 96: . . . ja gdaſze nazad povernem, *povernem tebi*.

Luc. 14, 23: . . . et *compelle intrare*, ut impletur domus mea.
1694, S. 82: . . . i *narenije ſzilum* doiti vnuter, daſze napuni hiſa moja.
1732, S. 53: . . . i *narenije ſzilum* nuter poyti, daſze napuni hiſa moja.
1730, S. 79: . . . i *pritruczai* ie doiti nuter, daſze napuni hisa moja.

Luc. 11, 12: Aut si petierit ovum: numquid porriget illi *scorpionem?*
1694, S. 73: Ali ako zaproſzi jajcza: jedamu pórinne *kuſcſera?*
1732, S. 46: Ali akó zaproſzi Jayie, jedamu porine *guſcſera?*
1730, S. 71: Ali ako zaproſzi jajcza: jelimu daa *skorpiona?*

Luc. 24, 39: . . . quia spiritus *carnem* et ossa non habet.
1694, S. 64: . . . ar duh *meſza* i koztih nema.
1732, S. 40: . . . ar duh *meſza* i koztih nima.
1730, S. 61: . . . ar duh *tela* i koſztih nema.

Matth. 8, 9: . . . homo sum sub potestate *constitutus*.
1694, S. 24: . . . ja jeſzem chlovek pod oblaztjum *poloſen*.
1732, S. 15: . . . ja jeſzam cslovik pod oblaztjum *poloſen*.
1730, S. 23: . . . ja jeſzem chlovek pod oblaztjum *poztavljen*.

Luc. 11, 26: Et fiunt *novissima* hominis illius peiora priorbus.
1694, S. 39: I bivaju onomu csloveku *poſzlédnya dugovanja* górſa od pérveh.
1732, S. 24: I poztaju onomu Csloviku *poſzlidnya dugovanja* gorja od pervih.
1730, S. 37: I bivaju onoga chloveka *poſzlednya* gorſa od perveh.

Für lat. *venire* ist in den Ausgaben von 1694 und 1732 konsequent *priti* gegenüber *dojti* der Ausgabe von 1730 verwendet.

Joann. 1, 27: . . . qui post me *venturus* est.
1694, S. 5: . . . ki hocſe *priti* za menum.
1732, S. 3: . . . ki oche *priti* za manum.
1730, S. 4: . . . ki hoche *doiti* za menum.

Luc. 21, 26: . . . quae *supervenient* universo orbi.
1694, S. 1: . . . kotera hóté *priti* vſzemu Szvitu.
1732, S. 1: . . . kaa ote *priti* ſzemu Szvitu.
1730, S. 1: . . . kotera hóté *doiti* vſzemu Szvetu.

Für lat. *potestas* ist im allgemeinen in allen drei Ausgaben *zmoſnozt*, hingegen an manchen Stellen in der von 1730 *moguchnoſzt* verwendet.

Matth. 9, 8: . . . *potestatem* talem . . .
1694, S. 105: . . . takovu *zmoſnozt* . . .
1732, S. 67: . . . takovu *zmoſnozt* . . .
1730, S. 105: . . . takovu *moguchnoſzt* . . .

Das Besitzverhältnis ist in der Tyrnauer und der Raaber Ausgabe mehrmals mit besitzanzeigendem Adjektiv, in der Agramer Ausgabe mit Genitiv ausgedrückt.

Luc. 19, 2: . . . hic *princeps* erat *publicanorum*.
1694, S. 121: . . . koteri *poglavnik Publikánzki*.
1732, S. 73: . . . Ki *Poglavnik Publikanzki*.
1730, S. 117: . . . i ov Herczeg bilie *Publikanov*.

Die Entsprechung zu 'judicium' ist in den Ausgaben von 1694 und 1732 *pravda*, in der von 1730 hingegen *ſzud*.

Matth. 5, 21: . . . reus erit *judicio*.
1694, S. 86: . . . vréden bude *Pravde*.
1732, S. 55: . . . vridan bude *praude*.
1730, S. 87: . . . vreden bude *ſzuda*.

An einer Stelle habe ich auch in der Tyrnauer und der Raaber Ausgabe Kollektivnumerale gefunden, gegenüber dem Grundzahlwort in der Agramer Ausgabe:

Matth. 25, 2: Quinque autem ex eis erant fatuae . . .
1694, S. 170: *Petere* pak zmedy nyih béhu nezpámetne . . .
1732, S. 107: *Petere* pak zmed nyih bihu nezpametne . . .
1730, S. 166: *Pet* pak zmedy nyih bile zu neſzpametne . . .

Die Entsprechungen zu lat. 'a me ipso' weisen in den Ausgaben von 1694 und 1732 ebenfalls einen Zusammenhang auf:

Joann. 14, 10: Verba, quae ego loquor vobis, *a me ipso* non loquor.
1694, S. 140: Récſi, kotera ja vam govorim, *ſzam od ſzebeih* ne govorim.
1732, S. 87: Ricſih, kee ja vam govorim, *ſzam od ſzebeih* ne govorim.
1730, S. 135: Rechi kotere ja vam govorim, *od ſzamoga mene* ih ne govorim.

Bei der Wiedergabe des lat. participium praesens activi gehen die Ausgaben von 1694 und 1732 immer parallel. Z. B.:

Luc. 18, 36: Et cum audiret turbam *praetereuntem*, interrogabat, quid hoc esset.
1694, S. 33: I gdabi cſul bil vnoſinu lyucztva *mimo iducsega*, opita, kaybi to bilo.
1732, S. 20: i gdabi cſul bil noſinu lyucztva *mimo iduchega* opita cſabi to bilo.
1730, S. 32: I gdabi chul bil noſinu lyucztva *mimo iduchi*, pitalie cſabi to bilo.

Luc. 21, 27: Et tunc videbunt filium hominis *venientem* in nube . . .
1694, S. 1: i onda budu videli Szina Cslovecsjega *iducfi* vu oblake . . .
1732, S. 1: i onda videli Szina Cslovecsega *iduchi* va oblaki . . .
1730, S. 1: i onda budu videli Szina Chlovechjega *doiduchega* vu oblakeh . . .

Luc. 2, 46: . . . invenerunt illum in templo, *sedentem* in medio doctorum, audientem illos et interrogantem eos.
1694, S. 20: . . . naydofse nyega vu Czirkve *fzedechjega* opozred megy Doctori, *pofzlufsajucsi* nyih i *pitajucsi*.
1732, S. 12: . . . naydofse nyega va Czirkvi *fzedechega*, opozred med Doctori, *pofzlufsajuchi* nyih i *pitajuchi*.
1730, S. 19: . . . nasli zu nyega vu Czirkvi *fzedechega*, opofzred med Doctori, *pofzlufsajuchega* nyih i *pitajuchega* nye.

Lediglich in einem Falle habe ich eine Konstruktion gefunden, wobei das Verbaladjektiv mit einem Nebensatz umschrieben wurde. Dies gilt ebenfalls nur für die Ausgaben von 1694 und 1732:

Luc. 19, 45: . . . coepit ejicere *vendentes* in illo et *ementes*.
1694, S. 92: . . . pócse vun goniti *one, kii* vu nye *oddávahu* ter *kupovahu*.
1732, S. 59: . . . pocfelje van goniti *one, kij* va nyoi *prodavaffe* i *kupovaffe*.
1730, S. 92: . . . pochelie vun goniti *prodaiuche* i *kupuvaiuche*.

An der nächsten Stelle fehlt der adversative Satz aus dem Text von 1730: Er ist aber sowohl in dem Text von 1694 als auch dem von 1732 enthaltenn:

Joann. 15, 19: . . . quia de mundo non estis, *sed ego elegi vos de mundo*, propterea odit vos mundus.
1694, S. 163: . . . ali pokeh dob iz Szvéta nezte, *nego fzem já vafz zebral is Szvéta*, záto vafz Szvét názlobuje.
1732, S. 104: . . . Ali pokihdob iz fzvita nizte: *nego fzam ja vafz zbiral iz fzvita*. Zató vafz fzvit nazlobuje.
1730, S. 159 . . . ali pokeh dob iz Szveta nefzte, zato vafz Szvet nazlobuie.

2. Der übereinstimmende Gebrauch der Tempora

Neben den Übereinstimmungen im Wortschatz und in der grammatischen Konstruktion fällt ins Auge, daß in den Ausgaben von 1694 und 1732 die einfache Vergangenheit gebraucht ist (in der letzteren Ausgabe sind die Endungen dem eigenen Dialekt angepaßt), im Agramer Lektionar von 1730 ist hingegen konsequent die zusammengesetzte Vergangenheit zu finden. Das ist eine allgemeine Beobachtung, die bei der Lektüre der Evangelien gleich auffällt. Ich muß aber noch bemerken, daß es auch einige Gegenbeispiele gibt, denn im Gebrauch der einfachen Vergangenheit ist der Übersetzer der Tyrnauer Ausgabe konsequenter gewesen als der der Raaber Ausgabe. Die wenigen Ausnahmen erschüttern freilich nicht unsere Folgerungen in bezug auf den engen Zusammenhang der beiden Lektionare. Beispiele:

Mit dem Verb *biti:*

Joann. 1, 28: . . . ubi *erat* Joannes baptizans.
1694, S. 5: . . . gde Ivan *béffe* kérztecsi.
1732, S. 3: . . . kadi Ivan *bifse* kertztechi.
1730, S. 4: . . . gde Ivan *bilie* kerztechi.

Joann. 1, 24: Et qui missi *fuerant*, *erant* ex Phariseis.
1694, S. 4: . . . I kii *béhu* poſzlani, zmegy Fariseuſsev *béhu*.
1732, S. 3: . . . I ky *biſsu* poſzlani, zmed Fariſeuſsev *bihu*.
1730, S. 4: . . . I ki *bili zu* poſzlani, zmed Fariſeuſsev *biliſzu*.

Mit anderen Verben:

Luc. 2, 9: *timuerunt* timore magno . . .
1694, S. 7: i *zbojaſſefze* ztráhom velikem . . .
1732, S. 5: i *zboiaſsefze* ztrahom velikim . . .
1730, S. 7: i *zbojaliſzuſze* ztrahom velikim . . .

Matth. 13, 25: *superseminavit* zizania in medio tritici
1694, S. 26: *poſzeja* megy pfeniczu kukolya
1732, S. 16: *poſzije* med Pfeniczu kukolya
1730, S. 25: *poſzeialie* med pfeniczu kukolia

Joann. 1, 19: . . . quando *miserunt* Judaei ab Jerosolymis sacerdotes.
1694, S. 4: . . . *Poſzlaſſe* Sidovi z-Jeruſsalema pope . . .
1732, S. 2: . . . *poſzlaſse* Sidovi z-Jeruſalema pope . . .
1730, S. 3: . . . *poſzlaliſzu* Sidovi z-Jeruſalema pope . . .

Luc. 8, 6: Et aliud *cecidit* supra petram.
1694, S. 31: I drugo *opade* na ſivecz kamen.
1732, S. 19: I drugo *opade* na kamen.
1730, S. 29: I drugo *opaloie* na ſivecz kamen.

Luc. 16, 1: Homo quidam *erat* dives, qui *habebat* villicum.
1694, S. 90: *Béſſe* néki bogat cslovek, koteri Spána *iméſſe*.
1732, S. 57: *biſſe* niki Bogat Cslovik, ki hiſnoga Gozpodara *imaſſe*.
1730, S. 90: *Bilie* nekoi bogat chlovek, koteri ie Spana *imel*.

Joann. 18, 15: *Sequebatur* autem Iesum Simon Petrus et alius discipulus.
1694, S. 49: *Naſzleduvaſſe* pák Simun Peter Jeſuſa, i drugi Vucſenik.
1732, S. 31: *Naſzledovaſſe* pak Simon Peter Jesusa i drugi Ucſeniki.
1730, S. 47: *Naſzleduvalie* pak Simun Peter Jeſuſa, i drugi Vuchenik.

Matth. 13, 25: . . . *venit* inimicus eius . . .
1694, S. 26: . . . *doydé* nepriatel nyegov . . .
1732, S. 16: . . . *doyde* Nepretel nyegov . . .
1730, S. 25: . . . *Doſselie* nepriatel nyegov . . .

In der Ausgabe von 1732 ist auch dann eher die einfache Vergangenheit angewendet, wenn der ursprüngliche lateinische Ausdruck mit einem anderen Wort wiedergegeben wird als in der Ausgabe von 1694. Z. B.:

Luc. 2, 47: *Stupebant* autem omnes.
1694, S. 20: *Oſzupneſse* pák vſzi.
1732, S. 12: *Chudiſsefze* pak ſzi.
1730, S. 19: *Oſzupniliſzu* pak Vſzi.

3. Unterschiede im Wortschatz

Aus den bisher angeführten Beispielen geht der enge Zusammenhang zwischen dem Tyrnauer Lektionar aus 1694 und dem Raaber aus 1732 sowohl hinsichtlich des Wortschatzes und der Übereinstimmungen in der grammatischen Struktur als auch des Gebrauchs der Tempora klar hervor.

Im weiteren soll gezeigt sein, worin demgegenüber die Raaber Ausgabe von ihren zwei Vorläufern abweicht. Die Abweichungen werden hauptsächlich in bezug auf den Wortschatz untersucht, dann werden einige besondere Fälle der Übersetzung des ablativus absolutus besprochen.

Statt des ungarischen Lehnwortes finden wir im Kroatischen deutschen Einfluß an folgenden Stellen:

Joann. 1, 20: Et *confessus* est, et non negavit, et *confessus* est.
1694, S. 4: I *valuva*, i ne zatail, i *valuva*.
1730, S. 4: I *valuvalie*, i ne zatail, i *valuvalie*.
1732, S. 3: i *obztaſse* i nezatayi, i *obztaſse*.

'*Opstati*' ist die Lehnübersetzung für dt. *gestehen*. Deutscher Abstammung ist die Entsprechung für lat. 'tibicen', nämlich *šalamijaš*, eine Ableitung aus *šalamija* (dt. *Schalmei*).

Matth. 9, 23: Et cum venisset Jesus in domum principis et vidisset *tibicines* . . .
1694, S. 113: I gdabi zaſſel bil Jeſus vu hiſu Poglavnikovu, terbi videl bil *piſzcsálcze*.
1730, S. 112: I gdabi zaſſel bil Jesus va hiſu Poglavnikovu, i videlbi *piſchalcze* . . .
1732, S. 71: I dabi Zaſſal bil Jesus va Hiſu Poglavnikovu, terbi vidil bil *ſalamiaſſe* . . .

In der Bedeutung 'sacrificium' gebrauchen die Ausgaben von 1694 und 1730 das aus dem Ungarischen stammende Wort *aldov*, die Ausgabe von 1732 hingegen das aus dem Deutschen stammende *offer*:

Matth. 9, 13: Misericordiam volo, et non *sacrificium*.
1694, S. 160: Miloſcsu hocſem, i né *aldova*.
1730, S. 157: Miloſchu hochu, á ne *aldova*.
1732, S. 102: miloſzerdnoſzt ochu, ter ne *offer*.

Wo die Tyrnauer und die Agramer Ausgabe kroatische Wörter verwenden, dort finden wir in der Raaber Ausgabe außer den deutschen in einigen Fällen auch italienische.

Joann. 1, 5: . . . *tenebrae* eam non comprehenderunt.
1694, S. 10: i *temnozt* nyé ne prijéla.
1730, S. 9: . . . i *temnozt* nye ne zavjela.
1732, S. 6: . . . i *skurjna* nye ni prijela.

Joann. 1, 5: lux *in tenebris* lucet . . .
1694, S. 9: . . . i ſzvetlost ſzvetiſze *vu temnozti* . . .
1730, S. 9: . . . i ſzvetlost ſzvetiſze *vu temnozti* . . .
1732, S. 6: . . . i ſzitlost ſzvitiſse *va skurini* . . .

In der Ausgabe von 1732 sind außer den deutschen und italienischen auch ungarische Elemente nachzuweisen. In den folgenden zwei Beispielen sind *bantovati* und *virostovati* ungarische Lehnwörter.

Matth. 4, 6: . . . ne forte *offendas* ad lapidem pedem tuum.
1694, S. 35: . . . da mozibiti ne *vrazis* na kamen nogé tvoje.
1730, S. 33: . . . da mozibiti ne *vrazis* na kamen noge tvoje.
1732, S. 22: i da more biti, *nezbantujes* na kamen noge tvoje.

Luc. 2, 8: Et pastores erant in regione eadem *vigilantes.*
1694, S. 7: I béhu paztiri vu ononm iztom ládanju *zkoznujucſi.*
1730, S. 7: I bili zu paztiri vu onom iztom ladanju *zkoznujuchi.*
1732, S. 5: i bihu Paſztiri va onom iztom ladanju *viroztujuchi.*

Auch eine entgegengesetzte Tendenz ist zu beobachten: nämlich das im Kajkavischen gebräuchliche ungarische Wort ist vom Übersetzer der Raaber Ausgabe mehrmals durch ein ursprünglich kroatisches Wort ersetzt. So ist z. B. statt *tolvaj razbojnik*, statt *falat kusić*, statt *harcovati naganjati* in der Ausgabe von 1732 zu finden.

Joann. 10, 8: . . . omnes quotquot venerunt, *fures* sunt.
1694, S. 79: . . . vſzi koi zu goder dosli, tatiſzu i *tolvayi.*
1730, S. 77: . . . vſzi koi zu goder dosli, tatiſzu i *tolvaij.*
1732, S. 50: . . . ſzi, kijſzu goder dosli, pred manum tátiſzu i *razboyniki.*

Luc. 24, 42: At illi obtulerunt ei *partem* piscis assi.
1694, S. 65: Oni pák daſſe pred nyega *falat* pecséne ribe.
1730, S. 61: ondi pak daliſzu pred nyega *falat* pechene ribe.
1732, S. 40: oni pak daſſe pred nyega *kuſzich* pecſene ribe.

Joann. 18, 36: . . . ministri mei utique *decertarent* ut non traderer Judaeis.
1694, S. 52: . . . ſzluge moyi doiztine bi ze *harczuvali* dabiſze Sidovóm nedal vuruke.
1730, S. 50: . . . ſzlugi moi doiſztine biſze *harczuvali* dabiſze Sidovom nedal vu ruke.
1732, S. 33: . . . ſzluge moje do iztine biſze *naganyali* dabiſze Sidovom nedal vruke.

Eine andere Gruppe der Unterschiede im Wortschatz sowie in der Satzbildung zeigt, daß der Raaber Übersetzer an mehreren Stellen bewußt gekürzt und eine Vereinfachung angestrebt hat, entweder dadurch, daß er von den Syntagmen der vorhergehenden Übersetzungen lediglich ein Glied behielt, oder dadurch, daß er dieses durch ein anderes, seiner Meinung nach aussagekräftigeres Wort, ersetzte. Z. B. gemäß lat. 'centurio' (Matth. 8, 5) ist in den Ausgaben von 1694 (S. 23.) und 1730 (S. 22.) mit *Ztojunacski Kapitan*, 1732 einfach mit *Kapitan* übersetzt (S. 15).

Ein ähnliches Verfahren ist in folgendem Beispielen zu beobachten:

Matth. 2, 13: . . . fuge in *Aegyptum.*
1694, S. 13: . . . pobéſi *vu Egiptonzki orſzág.*
1730, S. 13: . . . beſi *vu Egiptonzki orſzag.*
1732, S. 8: . . . pobigni *va Egyptomi.*

Matth. 11, 7: Quid *existis in desertum* videre?
1694, S. 3: Stá gledat *iezte zeſsli vu puſcsinu?*
1730, S. 3: Kai gledat *iezte zeſsli vu puſchinu?*
1732, S. 2: Cſa gledat *jezte van iziſsli?*

Joann. 1, 13: . . . neque ex voluntate *viri* . . .
1694, S. 10: . . . ni od vólye *muskóga zpola* . . .
1730, S. 10: . . . ni od volye *muskoga zpola* . . .
1732, S. 6: . . . ni od volye *Musa* . . .

Luc. 2, 7: . . . quia non erat eis locus *in diversorio.*
1694, S. 7: . . . Ar ne béſse nyim mezta *na obcſinzkom ztánu.*
1730, S. 7: . . . ar ne bilo nyim mezta *na obchinzkom ztanu.*
1732, S. 4: . . . ar nebiſse nyim drugdi Meſzta *za stan.*

Matth. 21, 7: . . . eumque desuper *sedere fecerunt.*
1694, S. 44: . . . i nyega zu gore *vchinili ſzedeti.*
1730, S. 43: . . . i nyega zu gori *vchjnili ſzedeti.*
1732, S. 28: . . . i nyega zgora *poſzádiſſe.*

Das Streben nach Gewähltheit ist im folgenden Beispiel zu beobachten, wo als Entsprechung für lat. 'facere' nicht *včiniti* der Ausgabe von 1694, sondern das gewählte *spraviti* steht:

Luc. 14, 16: Homo quidam *fecit* coenam magnam . . .
1694, S. 81: Nekoi cslovek *vcsini* vécſerju veliku . . .
1730, S. 78: Nekoj chlovek *vchinilie* vecheriu veliku . . .
1732, S. 52: niki Cslovik */zpravilie* Vecſeru veliku . . .

Statt Umschreibung ist die nächste Stelle mit einem Verb übersetzt:

Luc. 24, 27: . . . *interpretabatur* illis in omnibus scripturis, quae de ipso erant.
1694, S. 63: . . . *davaffe nyim na razmenye* vu vſzzeh Piſmah: ona koteraſzu, bila od nyega.
1730, S. 60: *davalie nyim na razmenye* vu vſzeh piſmah ona koteraſzu od nyega bila.
1732, S. 39: . . . *tolmacſiffe* nyim va ſzih piſzmah, ona, kaaſzu bila od nyega.

Besonders interessant erscheint in der Raaber Ausgabe *dilíš* als Entsprechung für lat. 'cibus' und *pilíš* für lat. 'potus'.

Joann. 6, 56: Caro enim mea vere est *cibus* et sanguis meus vere est *potus.*
1694, S. 80: Télo moje, ztanovito jé *jéztvina* i kérv moja, ztanovitó jé *pitvina.*
1730, S. 78: Telo moie ſztanovito je *jeſztvina* i kerv moja ſztanovito je *pitvina.*
1732, S. 51: Telo moje zaiztinu je *gyilis* i kerv moja za iztinu je *pilis.*

Im Folgenden behandeln wir die Stellen, welche sowohl in der Raaber, der Tyrnauer als auch der Agramer Ausgabe ein kroatisches Wort enthalten. Aus der Gruppe der abstrakten Substantiva die Übersetzungen für 'prudentia': 1694, 1730: *čednost;* 1732: *razum.*

Luc. 2, 47: . . . super *prudentia* . . .
1694, S. 20: *nad cſednoztium*
1730, S. 19: *nad chednoztium*
1732, S. 12: *nad razumom*

Die Entsprechungen für 'constitutio': 1694, 1730: *poztanak;* 1732: *početak.*

Matth. 13, 35: . . . a *constitutione* mundi . . .
1694, S. 28: . . . od *poztánka* Szuéta . . .
1730, S. 27: . . . od *poztanka* Szveta . . .
1732, S. 17: . . . od *pocſetka* ſzvita . . .

Die Entsprechungen für 'mos': 1694, 1730: *običaj;* 1732: *zakon.*

Joann. 19, 40: . . . sicut *mos* est Iudaeis sepelire.
1694, S. 58: . . . kakje Sidovom *obicſay* pokápati.
1730, S. 56: . . . kakje Sidovom *obichay* pokapati.
1732, S. 37: . . . kodje *zakon* Sidovom pokápati.

Die Übersetzungen von 'opus' 1694 und 1730: *čin;* 1732: *delo.*

Joann. 14, 12: Alioquin propter *opera* ipsa credite.
1694, S. 140: Inacſe zboga ſzameh *chinov* veruyte.
1730, S. 135: da pache zboga ſzameh *chinov* veruyte.
1732, S. 87: takó zbog ſzamih *deel* veruyte.

Die Übersetzungen von 'stupor': 1694, 1730: *supnost;* 1732: *strah.*

Luc. 5, 9: *Stupor* enim circumdederat eum . . .
1694, S. 85: *Szupnozt* pák beſſe nyega obztérlá . . .
1730, S. 84: Ar *ſzupnoſzt* bilaie nyega obſzterla . . .
1732, S. 55: *Ztrah* pak biſſe nyega obzterv . . .

Von den konkreten Substantiva weisen die Übersetzungen der Namen einiger Geräte Abweichungen auf. Solche sind z. B.: 'navis' — 1694, 1730: *lađa;* 1732: *plav;* 'linteum' — 1694, 1730: *obrisač;* 1732: *ručnik;* 'stola' — 1694, 1730: *svita;*, 1732: *pratež.* Beispiele:

Luc. 5, 2: Et vidit duas *naves.*
1694, S. 84: I zagleda dve *ládje.*
1730, S. 84: I zagledalie dve *ladie.*
1732, S. 34: i zagleda dvi *plavih.*

Joann. 13, 4: . . . cum accepisset *linteum,* praecinxit, se.
1694, S. 45: . . . i vzémſſi *obriſzacs* prepaſza ſzebe.
1730, S. 44: . . . i kad bi bil vzel *obriſzach,* prepaſzalzeie.
1732, S. 28: . . . i gdabi zel bil *rucſnik,* pripaſzaga ſzebi.

Matth. 16, 5: . . . cooperatum *stola* candida . . .
1694, S. 59: . . . bélum *ſzvitum* odevenoga . . .
1730, S. 57: . . . z belum *ſzvitum* odevenoga . . .
1732, S. 37: . . . belum *pratesjum* opravnoga . . .

Von den Übersetzungen der Namen der Körperteile wird 'latus' 1694 und 1730 konsequent mit *rebro,* 1732 mit *prsi* übersetzt.

Joann. 20, 20: ostendit eis manum et *latus.*
1694, S. 65: pokázaim ruke, i *rebro.*
1730, S. 63: pokazal im ie ruke i *rebro.*
1732, S. 41: pokázaim ruke, i *Perſi.*

Joann. 20, 27: . . . et mitte in *latus* meum.
1694, S. 66: . . . puzti vu *rebro* moje.
1730, S. 64: . . . puſzti vu *rebro* moje.
1732, S. 41: . . . puzti va *Perſi* moje.

Als Entsprechung für 'procurator' findet man in der Ausgabe von 1732 *zapovidnik,* 1694 und 1730 hingegen *špan.*

Matth. 20, 8: dicit . . . *procuratori* suo . . .
1694, S. 29: récſe . . . *ſpánu* ſzvojemu . . .
1730, S. 28: reche . . . *ſpanu* ſzvojemu . . .
1732, S. 18: recſe . . . *zapovidniku* ſzvojemu . . .

Der Raaber Übersetzer meidet *španija* auch bei der Übersetzung von 'villicatio', dagegen benützt er *gospodarstvo.*

Luc. 16, 2: . . . redde rationem *villicationis* tuae . . .
1694, S. 90: . . . day racſum od */panije* tvoje . . .
1730, S. 90: . . . day rachun od */panije* tvoje . . .
1732, S. 57: . . . day racſun od *Gozpodarztva* tvojega . . .

Lat. 'ager' ist in der Tyrnauer und der Agramer Ausgabe mit *polje*, in der Raaber mit *lapat* übersetzt.

Matth. 13, 24: . . . qui seminavit bonum semen in *agro* suo.
1694, S. 26: . . . kije poſzejal dobro ſzeme na ſzvojem *polyu*.
1730, S. 25: . . . kije poſzejal dobro ſzeme na *polyu* ſzvoiemu.
1732, S. 16: . . . kije poſzial dobro ſzime na ſzvoiem *lapti*.

4. Die Wiedergabe des ablativus absolutus

Die Beispiele für den ablativus absolutus der Vulgata sind in allen drei Texten im allgemeinen mit dem Adverbialpartizip auf *-vši* wiedergegeben:

Matth. 2, 11: et *apertis thesauris suis* obtulerunt ei munera.
1694, S. 19: I *odpervſi kincſe ſzvoje*, daſſe nyemu daare.
1730, S. 18: I *odpervſi kinche ſzvoje*, daliſzu nyemu daare.
1732, S. 12: I *odpervſi kinche ſzvoje*, davaſse nyemu daare.

Matth. 22, 7: et *missis exercitibus suis*, perdidit homicidas illos.
1694, S. 106: . . . i *poſzlavſſi* ſerege ſzvoje, pógubi lyudomorcze one.
1730, S. 106: i *poſzlavſſi* serege ſzvoje, pogubilie lyudomorcze one.
1732, S. 67: . . . i *poſzlavſsi* ſserege ſzvoje, pogubi lyudomorcze one.

1732 wird jedoch der lat. ablat. abs. an vier Stellen mit instrumentalis absolutus wiedergegeben. In den anderen Übersetzungen fand ich nur einen ähnlichen instrumentalis absolutus und zwar in der Ausgabe von 1730. Die Belege sind:

Matth. 22, 13: . . . *ligatis manibus* et *pedibus* ejus . . .
1732, S. 68: . . . *zvezanimi rukami i nogami nyegovi* . . .
1730, S. 106: . . . *zvezanemi rukami i nogami nyegovemi* . . .
1694, S. 170: . . . */zvézavſſi ruke* i *noge nyegove* . . .

In den anderen Beispielen ist der instrum. absol. allein in der Raaber Ausgabe enthalten:

Luc. 16, 5: *Convocatis* itaque *singulis debitoribus* domini sui . . .
1732, S. 58: *Zazvanimi ſzih duſnikih* . . .
1694, S. 90: *Zezvavſſi* záto *vſze duſnike* Gozponna ſzvojega
1730, S. 91: *Zezvavſſi* zato *vſze duſnike* Goſzpona ſzvoiega

Luc. 5, 1: Et *subductis* ad terram *navibus* . . .
1732, S. 55: I van na zemlyu *zvliknutimi plavih* . . .
1694, S. 86: I vun na zemlyu *zlekſi ladje* . . .
1730, S. 85: I vun na zemlyu *zlékſi ladje* . . .

Matth. 25, 3: . . . *acceptis lampadibus* . . .
1732, S. 107: . . . *zetimi lampaſſih* . . .
1694, S. 107: . . . *vzemſi lampaſſe* . . .
1730, S. 166: . . . *vzemſſi ampaſſe*.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Der fünfte Fall ist mit den ersten vier Fällen nicht ganz identisch. Die genaue Übersetzung des lateinischen Textes (Joann. 20, 26): Venit Jesus *januis clausis*, ist 'bei geschlossenen Türen' und nicht 'nachdem die Türen geschlossen wurden'. Dies ist also in allen drei Übersetzungen mit derselben Konstruktion gelöst.

1732, S. 79: Doyde Jesus *zapertimi vrati.*
1694, S. 129: Doyde Jefus *zapertemi vráti.*
1730, S. 125: Dofselie Jesus *zapertemi vrati.*

5. Zusammenfassung

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, daß der Übersetzer des Evangelienbuches, das 1732 für die Kroaten Westungarns in Raab erschienen ist, außer den lateinischen Texten das 1694 in Tyrnau erschienene kajkavische Lektionar als Muster gebrauchte. Diese Tatsache ist durch eine Reihe Übereinstimmungen im Wortschatz und in den grammatischen Konstruktionen bewiesen.

Die Raaber Ausgabe weicht freilich von ihren Vorläufern in gewissem Maße ab. Die Abweichungen im Wortschatz weisen vor allem deutschen, ungarischen und italienischen Einfluß auf und sind bezeichnend für die regionale Literatursprache der ungarländischen Kroaten im 18. Jh.

Die Abweichungen in der Satztbildung sind Beweise für das Bestreben des Raaber Übersetzers nach bewußter Einfachheit, Bündigkeit und Klarheit. Es ist also keine Rede davon, als ob er alles kritiklos aus dem Tyrnauer Lektionar übernommen hätte. Im Gegenteil: Wenn wir die drei Texte aufgrund des lateinischen Originals vergleichen, wird sich uns eine bewußt durchgeführte Arbeit erschließen.

I. Nyomárkay

О трехчленных конструкциях в современном русском языке

В составе предложения могут функционировать трехчленные конструкции. Один из них генетически восходят к простому словосочетанию, другие относятся к «готовым моделям частей предложения» (Н. Ю Шведова). Соединения первого типа могут быть разложены на парные конструкции, в пределах которых осуществляются односторонние подчинительные связи. Так, в предложении *Загорелая до черноты женщина бросилась мне на шею* (Вл. Солоухин) трехчленная конструкция *загорелая до черноты женщина* легко распадается на сочетания: *загорелая женщина, загорелая до черноты.* В предложении *Берега пахнут теплым гравием* (К. Паустовский) соединение *пахнут теплым гравием* может разложено на парные конструкции: *пахнут гравием* и т. д.

Трехчленные конструкции такого рода, как отмечается в синтаксической литературе,[1] бинарны по своему построению: в них выделяются стержневой и зависимый компоненты.

Однако наличие большего, чем в двусловном сочетании, количества компонентов создает возможность возникновения в них некоторых специфических явлений. В трехчленных словосочетаниях могут развиваться своеобразные двусторонние связи осуществляться перегруппировка синтаксических отношений, могут возникать новые типы парных конструкций.

В работах современных исследователей синтаксиса прослеживаются активные процессы, действующие в системе многословных соединений и приводящие к образованию новых типов словосочетаний. Так, Н. Ю. Шведова связывает с переразложением отношений между компонентами трехчленного глагольного словосочетания возникновение субстантивных словосочетаний, напр.: *библиотека на общественных началах* (из: *организовать библиотеку на общетвенных началах)*, *объяснение перед следователем* (из: *давать объяснение перед следователем)* и т. д.[2] Н. Н. Прокопович объясняет появление, например, адъективных словосочетаний типа: *черный с проседью, голубой с серебром* и под. из сочетаний типа: *черные волосы с проседью, голубое платье с серебром* и под.[3]

Вновь возникшие соединения представляют собой сочетание слова во всей системе его форм с зависимой формой (схема: слово + форма). Сравн. их парадигмы: *библиотека на общественных началах, библиотеки на общественных началах, библиотеке на общественных началах* и т. д.; *объяснение перед следователем, объяснения перед следователем, объяснению перед следователем* и т. д. Связи в этих соединениях соответствуют валентным свойствам частей речи. Т. е. возникшие парные конструкции по своей синтаксической природе являются обычными словосочетаниями, свойства их не представляют специального объекта для изучения.

Особый интерес в плане изучения взаимоотношения словосочетания и предложения представляют такие новообразования, которые, возникая в трехчленных соединениях, не могут быть отнесены к словосочетаниям. Это наблюдается в тех случаях, когда одна из зависимых падежных форм (с предлогом или без него) обнаруживает взаимодействие с другой зависимой падежной формой. Так, в предложении *Страница журнала, на которой Завьялов увидел свою Олю, лежала у него в кармане* (А. Чаковский) предложно-падежная форма *в кармане*, помимо синтаксической зависимости от глагола *лежала*, тяготеет к другой предложно-падежной форме *у него*. Возникшее новообразование представляет собой сочетание не слова и формы (сравн. *библиотека на общественных началах*), а одной данной формы с другой данной формой (схема: форма + форма). Связь между формами опосредована зависимостью их от третьего компонента конструций — глагола, т. е. обусловлена структурой трехчленного соединения. Сочетаемость их определяется семантически.

[1] *Н. Н. Прокопович* выделяет следующие типы таких соединений: простое словосочетание плюс зависимое от него отдельное слово *(близкие ему по крови)*; стержневое слово плюс зависимое от него простое словосочетание *(достойный лучшей участи)*; стержневое слово плюс два зависимых от него и не связанных между собой слова *(вложить патрон в ружье)*. Словосочетание в современном русском литературном языке. Москва 1966, 66—70.

[2] *Н. Ю. Шведова,* Активные процессы в современном русском синтаксисе. Москва 1966, 14.

[3] *Н. Н. Прокопович,* указ. раб. 132—137.

Связь между формами возникает наболее легко тогда, когда эти формы имеют одинаковое или близкое значение. Сравн.:

Почти всегда Георгий ночевал прямо *на пляже под тентом* (В. Аксенов). *В Москве на вокзале* Колю встречала сестра и ее жених (В. Катаев). У него просто не хватало духу поступить по-своему и уехать на лето *к бабушке в Новгород* (Н. Баженов).

Близость семантических значений наиболее отчетливо обнаруживает одинаковую зависимость падежных форм от общего для них стержневого слова, их соподчиненность.

Но сочетаться могут формы и не с одинаковым, а только с соотносительным значением, напр.: места и цели действия:

Я отлично знал, что *в лес за грибами* надо идти рано. (Вл. Солоухин),

цели и объекта, к которому направлено действие:

Каждый с трепетом и волнением и безграничной верой нес *на суд учителю* созданное им за лето. (Н. Баженов),

исходного значения и значения предела или конечного пункта действия

Листы по одному поступали *из высокой стопки на рабочее место.* (Вл. Солоухин) и др

Связь зависимых форм часто находит внешнее выражение в соотносительности предлогов: *из—в, с—в, из—на, от—до, через—на* и т. д. Сравн.:

На остановках перебегали *из теплушки в теплушку,* возникали летучие митинги (В. Аксенов); Все же, уступая просьбам Сергея, он отпустил его *с подмосковной дачи в Новгород* (Н. Баженов); *С утра до вечера* они кружили по зарослям и затонам в утлом челноке-душегубке (Н. Баженов); *От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северних морей* человек проходит как хозяин необъятной родины своей (Лебедев-Кумач).

Возникшее в результате переразложения связей соединение зависимых форм способно отстраняться от главного компонента трехчленного сочетания и функционировать самостоятельно: в отношении ко всему предложению (см. два последних примера), в заглавиях (*«К сестре на свадьбу»* В. Катаев, *«Лиличке вместо письма»* В. Маяковский, *«С песней по планете»* — из газет и т. п.)

Соединения, объединяющие формы имен существительных однозначных или соотносительных, склонны фразеологизироваться: *из конца в конец, лицом к лицу, с начала до конца, из веку в век, с головы до ног* и т. д. Сравн.:

Лир был король *с головы до ног,* но не королем *с головы до ног* (Д. Н. Овсяико-Куликовский); Он [осетр] *из веку в век* одной тропой ходит (Е. Пермитин).

Синтаксической основой такого рода фразеологизмов являются зависимые формы трехчленной конструкций, обособившиеся от стрежневого слова.

Связанные между собой зависимые формы в трехчленной конструкции, как правило, располагаются рядом. Второй компонент уточняет, конкретизирует знание первого компонента в том или ином направлении (в соответствии со своим основным значением: объектным, целевым, пространственным и т. д.). Этим, вероятно, объясняется отчетливо выраженная тенденция к препозиции зависимого компонента, выраженного падежной формой местоимения — части речи, лишеной конкретного вещественного значения. Сравн.:

Смотрит и вспоминает, как получилось, что он взял его *к себе на катер* (С. Воронин); А чаще брала внука *к себе в Новгород* (Н. Баженов); Негромкий голос доктора Чехова еще звучал *у него в ушах* (Н. Баженов); Когда распространяющая аромат сковорода была водружена на стол, случилось зайти *к нам в дом* кузнецу Никите Васильевичу (Вл. Солоухин); К счастью, дневник ни разу не попал *к ним в руки* (А. Рубакин); Тогда только мы вспомнили рассказ Дмитрия Сергеевича о том, что певец Пирогов каждое лето отдыхает *у себя на родине*, в большом заокском селе неподалеку от нас (К. Паустовский).

Таким образом, трехчленные конструкции отличаются от двусловных словосочетаний возможностью возникновения в них специфических новообразований. Эти новообразования представляют собой сочетание падежных форм. Каждая из форм, помимо соотнесённости и другой, соположенной с ней формой, подчинена стержневому компоненту трехчленной конструкции. Этой соподчинённости с другой, соположенной с ней формой, подчинени стержневому компоненту трёхчленной конструкции. Этой соподчинённостью определяется выбор надежных форм в свободно употребляющихся сочетаниях. Не может, например, быть сочетаний **лечу*, **плечу к плечу*, но есть сочетания *плечо к плечу* (придвинуть), *плечом к плечу* (стоять) и т. д.

В рассмотренных трехчленных конструкциях с соположенными падежными формами реализуются двусторонние синтаксические связи.

В предложении могут функционировать трехчленные построения другого типа, в которых также осуществляются двусторонние связи. Эти конструкции не могут быть разложены на парные сочетания, способны ек самостоятельному функционированию. К таким трёхчленным построениям относятся так называемые конструкции с двойным винительным, состоящие из переходного глагола и двух винительных падежей, из которых один обозначает прямой объект, а другой квалифицирует его. Первый винительный выражается именем существительным (чаще местоимением-существительным), в качестве второго в современном русском языке употребляется имя прилагательное или причастие. Сравн.:

А назад его мертвого привезли (Ю. Бондарев); Вернувшись домой, он застал уже свою жену одетую (Тургенев).

Второй винительный осуществляет двустороннюю связь: с главным словом — глаголом и первым винительным. Он обнаруживает относительную свободу морфологического оформления: будучи согласован в роде и числе с первым винительным, способен изменять форму падежа. Сравн.:

А назад его мертвым привезли. Вернувшись домой, он застал свою жену одетой.

Прилагательное (причастие) в творительном падеже также выявляет двустороннюю зависимость.

Соотносительные конструкции с двойным винительным и творительным падежами представляют собой вариативные модели одной синтаксической структуры. В согласованном винительном падеже прилагательное теснее связано с существительным, прилагательное в творительном падеже — с глаголом. Связью с глголом объясняется развитие у прилагательного обтоятельственных оттенков значения, более отчетливых в конструкциях с творительным падежом. Сравн.:

Павел из-за него с Голицыным поссорился, лабораторию бросил, работы оставил *незаконченными* (Д. Гранин) — работы оставил *незаконченные*.

Котят топят *слепыми* (Ю. Нагибин) — Котят топят *слепых*.

Обычно геологов исображают, — продолжает Борис Васильевич, — обязательно *сидящими* на корточках перед куском породы (П. Александров) — Обычно геологов изображают . . . *сидящих* на корточках перед куском породы.

Способность изменять форму падежа прилагательного — признак, не свойственный словосочетанию (нет словосочетаний, например, **слепым котята*, **сидящими геологи* и т. п.). Не характерна для словосочетания и сочетаемость прилагательного как с глаголом, так и с личным местоимением, имеющая место в конструкциях с двойным винительны. Сравн.:

А назад *его мертвого* привёзли (Ю. Бондарев). Он взял *ее вдовую*, с девченкой (С. Воронов).

Связь между двумя зависимыми компонентами — 1 и 2-ым винительными (или винительным и творительным(так же, как и в ранее рассмотренных соединениях, осуществляется по формуле *форма + форма*.

Конструкции с двойным винительным внешне сходны с трехчленными словосочетаниями, преобразованными в предложении в связи с актуализацией прилагательного. В таких преобразованных словосочетаниях прилагательное также может реализовать двусторонние связи: с существительным и глаголом. Например: *Работников он держал рослых и здоровых* (Тургенев). Прилагательное здесь не способно изменять форму падежа. Трехчленное словосочетание может быть легко восстановлено в своем исходном виде: *Он держал рослых и здоровых работников*. Двусторонние связи при этом утрачиваются.

В конструкциях с двойным винительным подобное изменение порядка слов оказывается невозможным, оно привело бы к нарушению смысла предложения. Сравн.: *Бесов всегда рисуют безобразных* (Лермонтов) и **Всегда рисуют безобразных бесов*.

Постпозитивное положение прилагательных является устойчивым признаком синтаксических комплексоь подобного типа, оно оформляет синтаксическую конструкцию, выступает как «сопроводительный элемент синтаксических отношений» (Данеш).

Контактное или дистантное расположение не существенно для выражения синтаксических отношений: двухсторонние связи осуществляются и в том и в другом случае. Сравн.: *А бесов всегда рисуют безобразных* и *Всегда рисуют бесов безобразных*.

Препозитивным прилагательное в этих конструкциях может оказаться под влиянием актуализации. Принимая на себя нагрузку нового, оно произносится с подчеркнутой интонацией: *А безобра́зных всегда рисуют бесов*. Сравн.: *Почти мертвого притащили патриота в камеру* (из газет).

При отсутствии актуализации акценты на существительном и прилагательном распределяются равномерно.

Двусторонние связи могут осуществляться и в предикативных трехчленных конструкциях типа *Отец пришел усталый*. Главный компонент таких соединений — имя существительное, выполняющее функцию подлежащего. Зависимые компоненты — соподчиненные формы глагола и прилагательного — объединены связью, которую Л. А. Булаховский[4] назвал «тяготением».

[4] *Л. А. Булаховский*, Курс русского литературного языка, I.), Москва 1952, 267.

Связь эта так же, как и в ранее рассмотренных типах трехчленных конструкций, может быть схематизирована по формуле *форма* + *форма* (нет соединений, например, **придти усталый*).

Тяготея к глаголу, предикативное прилагательное в то же время уподобляется в формах рода и числа существительному — подлежащему. В падеже, подобно выше рассмотренным конструкциям, согласование может отсутствовать. Наряду с формой именительного падежа, прилагательное может употребляться и в творительном падеже. Сравн.: *Эти дети выросли свободными* (Ю. Нагибин); *Володя пустился бежать первым* (И. Данилов).

Следует ли рассматривать творительный падеж как выражение управляющей силы глагола?[5] В пользу этого говорит следующее: 1. форма косвенного падежа прилагательного; 2. связь этой формы с наличием глагола (без глагола прилагательное полностью уподобляется существительному — подлежащему: *Дорога дальняя, Утро туманное*); 3. форма творительного падежа употребляется в конструкциях с глаголами определенного лексического значения (переход из одного состояния в другое, перемещение в пространстве).

Тем не менее не правильно было бы отождествлять связь предикативного прилагательного в творительном падеже и глагола с приглаголным управлением, осуществляющимся в словосочетании. Против этого говорит возможность употреблении в сочетании с одним и тем же глаголом не только косвенного (творительного) падежа, но и прямого (именительного). Сравн.:

После смерти жены Головин года три ходил *молчаливый* (П. Проскурин) — Она всегда ходила *простоволосой* (П. Проскурин). Лариса пришла *веселая, грязная* (С. Антонов) — Одно отделение во главе с Курбатовым, пришло особенно *веселым* (А. Бек).

Форма творительного падежа обусловлена не способностью глагола как части речи к управлению, а синтаксической позицией прилагательного, выступающего в составе трехчленного комплекса. Как и в конструкциях с двойным винительным, помимо относительной свободы морфологического оформления, прилагательное обнаруживает несвойственную для него как для части речи сочетаемость с глаголом. Оно так же способно приобретать обстоятельственное значение, более отчетливое тогда, когда прилагательно стоит в творительном падеже. Сравн.:

Ермолова вела эту сцену утомлённой, усталой (Юрьев); Какая-то довольно известная киноактриса была найдена мёртвой в своем автомобиле (Ильф и Петров).

Предикательное прилагательное обычно располагается после глагола, что объясняется, очевидно, функцией связки, которую принимает на себя полнозначный глагол, т. е. порядок слов здесь выражает определенные синтаксические отношения. Однако при эмфатическом использовании порядка слов могут возникнуть различные комбинации словорасположения. Сравн.: *Отец пришел усталый. Усталый пришел отец. Отец усталый пришел.*

Таким образом, рассмотренные трехчленные соединения, состоящие из стержневого компонента и двух связанных между собой зависимых форм, обладают общими для них специфическими признаками. Связь между зависимыми формами в этих соединениях носит двусторонний характер, она не замкнута и осуществляется через посредство третьего, стержневого компо-

[5] Такой точки зрения придерживается, например, *Л. А. Булаховский* в указ. раб.

нента. Внешнее свое выражение она находит в словорасположении, которое в таких конструкциях отличается устойчивостью и выполняет функцию оформителя синтаксических отношений. Возникающие в трехчленных соединениях новообразования схематизируются по формуле *форма + форма* и существенно отличаются от словосочетаний.

Трехчленные сочетания с двумя падежными зависимыми формами и трехчленные сочетания, включающие в свой состав зависимое прилагательное, могут быть противопоставлены по признаку разложимости или неразложимости на парные конструкции. Построения типа *ночевать на пляже под тентом* могут быть разложены на парные соединения: *ночевать на пляже, ночевать под тентом, на пляже под тентом.* Соположенные зависимые формы способны к самостоятельному синтаксическому употреблению: функционировать в отношении ко всему предложению, в заглавиях.

Трехчленные конструкции с двойным винительным и предикативные конструкции с прилагательным способностью разлагаться на парные конструкции не обладают.

Н. Г. Ковынина

Тургенев и Эдгар По

(К постановке проблемы)

I

Несколько лет назад появилась интересная статья американской исследовательницы Джон Делени «Эдгар Аллан По и И. С. Тургенев»,[1] в которой автор в результате сравнительного исследования группы новелл выявляет в творчестве русского и американского писателей целый ряд аналогий, убеждающих, что их существование обусловлено определенными историко-литературными закономерностями.

Надо сказать, что постановка этой проблемы давно ждет разрешения. (Истатья Делени отсылает к исследовательской литературе, возникшей уже столетие назад.)

В самом деле, имена двух писателей — Тургенева и Эдгара По — впервые появились рядом еще при жизни русского романиста. Сопоставление их возникало стихийно. В 1866 г. немецкий критик Карл Френцель рассматривает «Призраки» как фантазию «в стиле По»;[2] та же параллель рождается несколько позднее и у француза Поля Бурже, по мнению которого «Призраки» и «Песнь торжествующей любви» напоминают своим мистицизмом «Лигейю» и «Мореллу».

Наблюдения современной Тургеневу критики были подхвачены и закреплены исследователями его творчества, которые вновь и вновь возвра-

[1] Joan DELANEY, Edgar Allan Poe and I. S. Turgenev: Studia Slavica 15 (1969) 349—354.

[2] K. F[RENZEL], Iwan Turgenjew: Deutsches Museum I, 1866, No. 3 (18 Januar), 88—91.

щались к сопоставлениям и соотнесениям отдельных мотивов, тем, сюжетов произведений Тургенева и По.

В 1910-х годах С. Родзевич высказал соображение, что сцена оживления Муция в «Песне торжествующей любви» «явно навеяна» рассказом По «Мистер Вальдемар»;[3] в 1924 г. Л. Поляк обнаружила целый ряд мотивов Э. По в «Кларе Милич».[4] (При желании перечень точек соприкосновения Тургенева и По можно было бы намного продолжить как за счет примеров из уже существующей литературы, так и за счет новых наблюдений с более широким двусторонним привлечением материала: хотя бы «Повесть Скалистых гор», «Падение дома Ашеров», «Береника» с одной стороны, «Сон», «История лейтенанта Ергунова», «Бригадир» — с другой).

К 1920-м годам уже существовала исследовательская проблема «Тургенев и Эдгар По», понятая первоначально как непосредственное влияние. В 1929 г. к ней вновь вернулся Л. В. Пумпянский, впервые заявив о необходимости ее научной постановки. Некоторая неожиданность обращения Тургенева к «мистическим» сюжетам и темам ощущалась уже и ранее; неорганичность его фигуры в ряду последователей По — авторов таинственных повестей, вероятно, уже смутно осознавалась Полем Бурже, когда он писал в цитированном нами отзыве: «Любовь к мечте вдохновила *реалиста* написать «Призраки» и «Песнь торжествующей любви», напоминающих своим *мистицизмом* „Лигейю" и „Мореллу" Эдгара По». (Подчеркнуто мною — *М. Т.*). Советский ученый, усмотрев в «таинственных» повестях Тургенева не только внешние, но и более глубокие внутренние связи с творчеством великого американца, поставил вопрос резко и определенно: «Как понять положительное отношение творца Базарова к суевериям элементарного супра-натурализма?»[5] «Наша литературная наука, — заключал он, — должна во всей серьезности поставить вопрос о творческих отношениях Тургенева, уже 1850-х и 1860-х годов, к Эдгару По . . .»[6]

Возвращаясь к последней на эту тему работе Делени, надо сказать, что она также ставит под сомнение идею непосредственного влияния, предполагая здесь иные, глубинные корни. Как и большинство ее предшественников, анализируя художественный материал, она делает особый акцент на темах оккультизма, любви после смерти и проблеме человеческой воли, несколько расширяя хронологические границы явления за счет привлечения и тургеневского «Фауста». При этом автор высказывает ценное, на наш взгляд, наблюдение о немистическом характере этих элементов в творчестве Тургенева, не предлагая, однако целостно сформулированной концепции.

Таким образом, призыв Пумпянского к коренной постановке проблемы до сих пор остается реализованным не полностью.

Между тем, она интересна не как эпизод литературной биографии Тургенева и не как случайная творческая встреча. Самая внешняя парадоксальность ее заставляет сделать попытку поискать внутренние законо-

[3] *С. Родзевич*, И. Тургенев, К столетию со дня рождения. 1818—1918. Статьи, I. Киев 1918.

[4] *Лидия Поляк*, История повести Тургенева «Клара Милич». Сб. «Творческая история». Исследования по русской литературе. Редакция Н. К. Пиксанова. Москва 1927, 217—247.

[5] *Л. В. Пумпянский*, Группа таинственных повестей. И. С. Тургенев, Сочинения. Москва—Ленинград 1929, т. VIII, стр. VII.

[6] Там же, стр. XVIII.

мерности творческой эволюции Тургенева, приведшие его к этой встрече и, быть может, наметить некоторые пути анализа поздних повестей великого русского реалиста, в которых неожиданно, на первый взгляд, проступают очевидные для всех черты романтического метода. Если романтизм этот не эпигонское повторение образцов, то он должен нести в себе особое качество. Возникает проблема литературной типологии таинственных повестей. У истоков этой проблемы стоит частный вопрос: «Тургенев и Эдгар По».

Имя Эдгара По попадает в поле зрения Тургенева еще до его отъезда во Францию. Первые робкие упоминания об американском новеллисте как о полуэкзотической литературной новинке появляются в русских журналах конца 1840-х годов; еще при жизни Э. По «Библиотека для чтения» помещает перевод «Золотого жука».

В 1852 г. «Пантеон» публикует критико-биографический очерк Шарля «Эдгар Эллен Поэ. Северо-Американский поэт». В 1853 г. в «Отечественных записках» появляется «Голландский воздухоплаватель», в 1856 г. в «Библиотеке для чтения» — «Спуск в Мельстром», в 1857 г. там же — «Длинный ящик»; в 1858 г. отдельным изданием выходит «Вильям Вильсон».

Никакой концепции творчества По в русской критике и читательском восприяти пока, конечно, нет и быть не может; переводы из него случайны, хотя с каждым годом все более многочисленны. Но уже к началу 1860-х годов положение меняется, и в русских журналах все более явственно обнаруживается некий определенный угол зрения, под которым начинают отбирать, а затем и оценивать творчество По.

Одна из наиболее заметных попыток представить читателю избранного Эдгара По была сделана в 1861 г. в журнале «Время»; заметим, что как раз 1861 год — год наибольшего сближения Тургенева с Достоевским, пригласившим его сотрудничать во «Времени». Именно в журнале Достоевских появляются и «Призраки», и почти невозможно представить себе, чтобы мимо внимания Тургенева прошла публикация помещенной здесь серии новелл новой всеевропейской знаменитости.

Нет сомнения, что этот возрастающий интерес к Э. ПО Тургенев учитывал, когда говорил Гонкурам, что в России с 1830 г. преимущественно интересуются английской и американской литературой.

Приехав во Францию, Тургенев буквально погружается в атмосферу литературных тяготений к Эдгару По. После выхода в свет подряд двух сборников По — «Необычайные рассказы» (1856 г) и «Новые необычайные рассказы» (1857 г.) в переводе Бодлера и с его же обширным предисловием, влияние американского новеллиста на французскую литературу возрастает с каждым годом, вытесняя все иные, в частности Гофмана, которому французские романтики отдали в свое время обильную дань.

Историк французской литературы Убер Маттей по этому поводу писал, что французские писатели заимствовали у Гофмана, в основном, внешнюю форму построения новеллы, отдельные сюжеты, идеи; влияние же По было более глубоким и потому труднее различимым. И хотя, — продолжает он, — в этом случае труднее установить прямые параллели, влимние Гофмана постепенно угасало и заменялось влиянием По.[7]

[7] H. Matthey, Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1880. Paris 1915, 246, 247. Джон Делени также констатирует наличие «мотивов По» у ряда французских писателей середины прошлого века.

В Париже у Тургенева одно за другим завязываются литературные знакомства; многие из них перерастают в истинно-дружеские отношения.

Зимой 1863 г. его представляют братьям Гонкур, которые в ту пору, как и многие, находились под обаянием своеобразного творчества американского романтика. Имя По постоянно фигурирует на страницах гонкуровского «Дневника», начиная с 1856 г. вплоть до конца 80-х годов. Здесь и отдельные соображения о характере творчества По (записи от 16 июля 1856 г. и 16 июля 1875 г.), и наброски полуфантастических или психологических сюжетов «в духе По» (8 марта 1863 г. и 18 сент. 1868 г.), и, наконец, просто беглые замечания. Рассказывают, между прочим, Гонкуры и о знакомстве с молодым поэтом и прозаиком Вилье де Лиль Аданом, который входил в кружок Бодлера и, как прочие его участники, считал Эдгара По своим учителем.

«Беседуем о фантастике, о Гофмане, о По . . .», — записывают Гонкуры (12 сент. 1864 г.). В 1881 г. Эдмон де Гонкур прямо признался в том, что из всех «современных авторов» наиболее любимые им — Генрих Гейне и Эдгар По (запись от 15 мая 1881 г.).

К этому же времени относится и знакомство Тургенева с Золя, также высоко ценившим мощный талант американского писателя.[8]

В 70-е годы русский романист, пожалуй, ближе всех из французов сходится с Флобером. Их быстрому сближению способствовало несомненное сходство вкусов, обоюдный интерес к текущим литературным явлениям. Флобер, с его широкими литературными связями, был хорошо знаком с кругом писателей, ориентировавших свое творчество на художественный метод Эдгара По — и, в первую очередь, с Шарлем Бодлером, главой этой группы.[9] Именно в год их знакомства (1857) Флобер, пожалуй, впервые упоминает в своей переписке имя американца. Рассказывая в письме к мадмуазель Леруайе де Шантпи о продолжительной нервной болезни, перенесенной им в юности, он писал: «Все, что имеется у святой Терезы, у Гофмана и у Эдгара По, *я видел*, перечувствовал, я понимаю людей, страдающих галлюцинациями».[10]

Много позже, в 1876 г., в письме к своему русскому корреспонденту Флобер называет близкого Бодлеру Малларме — как поэта, уже известного Тургеневу.[11] Кстати, и любимый ученик Флобера — Мопассан, к которому Тургенев питал искреннюю симпатию, также не избежал увлечения Эдгаром По.[12]

Следует еще заметить, что и Флобер, и Золя, и Гонкуры — участники знаменитых обедов «освистанных» авторов; посещал их, как известно, и Тургенев. Непременной частью этих раутов были долгие и задушевные беседы — преимущественно на литературно-философские темы. И трудно предположить, что эти разговоры не затрагивали столь большого явления, как По.

[8] E. Zola, Mes Haines. Paris 1866, 188.

[9] См.: L. Gardner Miller, Gustave Flaubert and Charles Baudelaire — Their Correspondence: PMLA (Publications of the Modern Language Association of America) Ed. by Percy Waldron Long, 1934, June, vol. XLIX, Nr 2, pp. 630—644.

[10] Письмо от 30 марта 1857 г., см. *Г. Флобер*, Собрание сочинений в 5-ти томах. Москва 1956, 5: 166.

[11] Письмо от 25 июня 1876 г.: там же, 441.

[12] См.: C. P. Cambiaire, The Influence of Edgar Allan Poe in France. New York 1927, 195—198.

Тургенев же, который в это время открыто демонстрирует свой интерес ко всякого рода необычайным явлениям, выходящим из круга повседневности (у него появляются: «Собака» — 1866 г., «История лейтенанта Ергунова» — 1868 г., «Несчастная» — 1869 г., «Странная история» — 1870 г., «Пунин и Бабурин» — 1874 г., «Сон» — 1877 г., «Рассказ отца Алексея» — 1877 г.), не мог не быть непременным участником этих разговоров.

Правда, в «Дневниках» Гонкуров, например, где с относительной полнотой фиксировалось содержание этих бесед, никаких упоминаний об интересе Тургенева к По нет. Однако здесь следует помнить, что Тургенев для Гонкуров, несмотря на весь свой европеизм, был фигурой в определенном смысле экзотической, и Гонкуры (а с 1870 г. один Эдмон) отмечали только то, в чем для них заключалась интересность Тургенева — рассказы о «славянской душе», сценки из русского быта и т. д. Это предположение подкрепляется и тем, что в «Дневнике» вообще отсутствуют какие бы то ни было комментарии или критическая оценка тургеневских произведений.[13]

Первое зафиксированное свидетельство о знакомстве Тургенева с Эдгаром По относится к 1879 г. В письме к Альберту Тургеневу (по поводу покупки лошади) писатель жалуется:

«Новые осложнения, мой дорогой Альберт! Я никогда не выберусь из лошадиных дел . . . Это становится фантастическим, подобно сказке Эдгара По»...[14]

И, наконец, в 1881 г. Тургенев уже прямо ссылается на По в связи с одной из самых «таинственных» своих повестей — «Кларой Милич». Он пишет Ж. А. Полонской, рассказавшей ему историю, положенную в основу повести:

«Презамечательный психологический факт — сообщенная Вами посмертная влюбленность Аленицына! Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ в роде Эдгара По.»[15]

II

В беглом замечании Тургенева относительно «Клары Милич» явственно вырисовываются некоторые концептуальные моменты. Мы, несомненно, имеем здесь дело со сложившимся восприятием творчетсва По, взятого под определенным углом зрения.

Первая попытка критического осмысления По в России относится к 1861 г., когда в журнале «Русское слово» появилась статья Е. Лопушинского «Эдгар Поэ. (Американский поэт)».[16] Называя писателя «фантастическим реалистом», автор определяет его художественный метод исследования как соединение истинно математической точности с неумолимой логикой и подтвер-

[13] То, что Россия еще долгое время сохраняла для европейцев притягательную силу загадочности и вызывала в соответствии с этим вполне определенные ассоциации — видно из поздней записи Эдмона (28 марта 1885 г.): «В Париже теперь попадаются на глаза странные создания, женщины, словно вышедние из книг По: я подозреваю, что это русские студентки» (*Эдмон* и *Жюль де Гонкур*, Дневник. Избранные страницы в двух томах. Москва 1964, 2: 367).

[14] Письмо от 1 (13) сентября 1879 г. *И. С. Тургенев*, Полное собрание сочинений и писем. Письма. Ленинград 1967, 12/2 : 127.

[15] Письмо от 1 января 1882 г. (20 декабря 1881 г.): там же, 13 1 : 168.

[16] «Русское слово», 1861, № 11, отдел III, стр. 1—30.

ждает эту мысль, прежде всего, наиболее наглядным примером детективных новелл («Двойное убийство в улице Морг», «Тайна Марии Роже», «Похищенное письмо», «Золотой жук»). Выделяя затем группы «научных» (или «псевдонаучных» — «Мистер Вальдемар», «Магнетические откровения») и «психологических» повестей («Лгейя», «Морелла», «Черная кошка» и т. д.), Лопушинский выявляет в обоих случаях одни и те же психологические и философские проблемы, разрабатываемые на разном материале и в разных аспектах: это — основная — проблема человеческой воли, совесть, как нравственная сторона этой проблемы; душевный вампиризм и т. д. Тем самым толкование По как мистика снималось совершенно. Этот определившийся в статье Лопушинского естественно-научный подход к проблематике американского новеллиста был подхвачен журналом «Дело» и преподан уже не только в теоретическом, но и в практическом ее преломлении. В майском номере 1874 г. здесь публикуется большая группа психологических новелл, отобранных именно по этому принципу («Береника», «Лигейя», «Сердце-обличитель», «Черный кот»), а в июле-августе появляется статья с прямо декларативным названием — «Э. По как психолог».[17] В ней подтверждаются и развиваются основные положения, высказанные Лопушинским.

Если обратиться к Франции, где собственно и зародилась посмертная европейская слава Эдгара По, и проследить историю восприятия его творчества представителями французской реалистической и натуральной школ то можно убедиться, что здесь шел аналогичный и, быть может, еще более углубленный процесс.

Характер этого восприятия служил уже неоднократно предметом исследования.[18] Наглядную картину дает и содержание записей в «Дневнике» Гонкуров.

16 июля 1856 г. они записывают:

«После чтения Эдгара По. То, чего критики еще не заметили: новый литературный мир, предвестие литературы XX века. Научная фантастика, фабула, основанная на принципе $A + B$; литература болезненная и как-то до прозрачности ясная. Никакой поэзии — воображение выверено анализом: Задиг — судебный следователь, Сирано де Бержерак — ученик Араго. В этом чувствуется мономания. Вещи играют более значительную роль, чем люди; любовь уступает место дедукции и тому подобным источниками мыслей, фраз, сюжетов и занимательности; основа романа переместилась от сердца к голове, от чувства к мысли; от драматических столкновений к математическим выкладкам.»[19]

Как иллюстрация уже чисто художественного восприятия — следующая заметка (2 апреля 1868 г.):

«. . . Я прочел, что в Мичигане выпал черный снег. От этого можно с ума сойти — настоящий снег из мира Эдгара По! . . .»[20]

[17] «Дело», 1874, июль август, стр. 350—366. Статья подписана: *Н. Ш.*— по всей вероятности, она принадлежит Н. Шелгунову, постоянному сотруднику этого журнала.

[18] Наиболее основательный труд: C. P. Cambiaire, The Influence of Edgar Allan Poe in France. New York 1927; о том же: L. Lemonnier, L'influence d'Edgar Allan Poe sur les conteurs réalistes: Révue de littérature comparée, 1931, 451—465; P. F. Quinn, The French Response to Poe: Poe. A Collection of Critical Essays. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1967, 64—78.

[19] *Эдмон* и *Жюль де Гонкур*, Дневник. Избранные страницы в двух томах, I, 108.

[20] Там же, I, 585.

О том, что фантастическое и мистическое начало в произведениях По сводилось его европейскими толкователями к чисто внешней форме, наполненной реалистическим содержанием, свидетельствует еще и запись, оставленная Эдмоном де Гонкуром в 1888 г. и любопытная, сверх того, ссылкой на русский роман:

«Русский роман обязан сейчас своим успехом, — писал Гонкур, — чувству досады, которое вызвал среди благонамеренных ученых литераторов успех французского натуралистического романа: они искали средства помешать этому успеху. Ведь бесспорно, это то же самое: та же реальная жизнь людей, взятая с ее печальной, человеческой, не поэтической стороны.

И ни Толстой, ни Достоевский, ни кто-либо иной, не выдумали этот род литературы. Они заимствовали его у Флобера, у меня, у Золя, щедро сдобрив Эдгаром По.» (7 сентября 1888 г.)[21]

Практика французских натуралистов второй половины века, художественно преломлявших идеи По, как нельзя лучше соответствовала тому его пониманию, которое было сформулировано Гонкурами. (Сразу же оговоримся: речь идет именно о натуралистах, а не о парнасцах или «проклятых поэтах»; даже творчество Вилье де Лиль Адана дает нам характерные переосмысления По в духе раннего французского декаданса). Быть может, наиболее показательным оказывается здесь творчество писателей второго и третьего ранга, пользовавшихся, однако, в свое время занчительной популярностью; именно они, не обладавшие достаточной силой индивидуального таланта, ярко выразили общие тенденции интерпретации Эдгара По. Кембьер, подробно изучивший «массовую продукцию» этого периода, привел, в числе других примеров, творчество Анри Ривьера, стяжавшего себе широкую известность рассказами в духе По, где в основу повествования берется какой-либо мистический или патологический случай, объясняемый чисто научно. Это «Каин» (1860 г.) и «Таинственные голоса Жака Ламбера», в которых Ривьер мотивирует суеверие (в данном случае — пророческие сновидения) данными экспериментальной психологии.

Совершенно тот же метод лежит в основе ряда новелл Эжена Мутона, которому научные знания нужны для того, чтобы «дать новый поворот мистическим идеям».

И сюда же определенными сторонами своего творчества примыкает Вилье де Лиль Адан, разрабатывающий — наряду с другими — излюбленные темы По о значении человеческой воли и о продолжении жизни после смерти («Vera», «Conte de fi d'été», «Soeur Natatia», «Souvenirs Occultes», «L'Ève future» — «Лигейя», «Морелла», «Элеонора».)

Позже уже цитированный здесь Маттей также отмечал, что французы заимствовали у По «самый метод точного, научного анализа», а Теодор де Банвилль даже называл По и Бальзака «отцами современного романа».[22]

[21] Там же, II, 445.

[22] Цит. по: C. P. Cambiaire, The Influence of Edgar Allan Poe in France. New York 1927, 191. Интересно, что В. Ф. Одоевский — один из наиболее созвучных Эдгару По русских писателей — 30 марта 1865 г. делает в своем дневнике почти аналогичную запись: «У Эдгара Поэ много сходного с моими молодыми произведениями — и фантастизм, и анализ. Грустно». (Литературное наследство, № 22/24, 1935, стр. 196).

Итак, краткий итог:

творчество По было истолковано и воспринято и русской, и французской литературой (ее реалистическим крылом) как попытка научного истолкования патологических фактов бытия и человеческой психики в художественном произведении;

художественный метод По был определен как новый метод точного анализа и математического расчета;

подобное восприятие было обусловлено собственными устремлениями писателей-реалистов, захваченных грандиозными научными открытиями середины века, в частности, получившими широкое распространение дарвинизмом и успехами ученых — психологов.

Следует помнить, что именно в это время во Франции складывается новая натуральная школа, в формировании которой таким образом воспринятое творчество По сыграло не последнюю роль.

Вливается ли мировоззрение Тургенева в это русло? Безусловно, да.

С одной стороны, общеизвестны его широкие естественно-научные интересы. С другой — как вспоминает Л. Ф. Нелидова, общавшаяся с писателем в 70-е годы — «в то время он решительно отвергал все мистическое»,[23] и мистицизм «Клары Милич» и «Песни торжествующей любви», воспринятый автором воспоминаний как непонятное противречие с высказываемыми суждениями — чисто внешний. На самом деле, никакого противоречия тут нет. Тургеневский мистицизм — это лишь форма — воскрешенная форма жанра давно забытой мистической и романтической новеллы, оказавшаяся наиболее удобной для художественной разработки новых тем. Недаром Тургенев так свободно транспонирует те же проблемы в реалистический план и решает их в ключе реалистической повести (например, мотив воли в «Пунине и Бабурине».)

Та же Нелидова, уже после смерти писателя, вспоминает, что они «говорили и не договоривали, рассуждая о светопреставлении и о бессмертии души, о том влиянии, которое эта идея должна была оказать на искусство».[24]

Как видим, по сути дела это тот же круг вопросов, который волновал многих современников русского романиста и был выделен критикой как главный в творчестве Эдгара По (вокруг этих тем, между прочим, постоянно велись разговоры и на обедах «освистанных»).

Если при этом учесть, что названные проблемы не были для Тургенева эпизодическими, а занимали его на протяжении по меньшей мере трех последних десятилетий жизни, то с уверенностью можно сказать, что самый характер творческой эволюции писателя, в значительной мере обусловленный общеевропейским процессом развития, неизбежно привел русского романиста к встрече с великим американцем, в творчестве которого он обнаружил следы собственных поисков.

Единственная приямая ссылка Тургенева на По как на литературный источник сделана в связи с «Кларой Милич». И в свое время Лидия Поляк, и позже Джон Делени справедливо возвели ее к группе идейно и сюжетно близких новелл По — «Лигейе», «Морелле», «Элеоноре». Основной мотив этих новелл — любовь после смерти (мотив, кстати, давний и устойчивы . и у

[23] *Л. Нелидова*, Памяти И. С. Тургенева: «Вестник Европы», 1909, № 9, стр. 207—241.
[24] Там же, 238.

Тургенева), трактован у По, как один из поворотов проблемы воли. Последняя же была выделена уже ранними интерпретаторами творчества По в качестве доминанты. Лопушинский, в частности, в своей статье 1861 г. выразил эту мысль словами, перефразирующими эпиграф к «Лигейе», взятый американским писателем у Джозефа Гленвилла:

«Тут воля, которая не умирает. Кто познал тайны воли и ее силу? Сам Бог великая воспроникающая воля. Человек не уступил бы ангелам, ни самой смерти, если бы не слабость его воли».

Пути Тургенева и Эдгара По скрестились, таким образом, на проблеме воли. Но это — уже предмет особого разговора.

Ленинград *Мариэтта Турьян*

CRITICA ET BIBLIOGRAPHIA

Ж. Ж. Варбот, **Древнерусское именное словообразование** (Ретроспективная формальная характеристика). Издательство »Наука», Москва 1969, 230 стр.

Темой предлагаемой работы является ретроспективный анализ словообразования древнерусских имен существительных и прилагательных, соотносительных с глаголами. В анализ морфемной структуры имен автор включает две группы вопросов: к первой группе относятся вопросы, касающиеся структуры словообразовательных морфем, а ко второй — вопросы о морфологических характеристиках и сочетаемости словообразовательных морфем в именах. Целью автора является рассмотрение вопросов словообразования древнерусского и — ретроспективно — праславянского языков на древнерусском материале. Основным источником вышесказанного древнерусского материала служит словарь *И. И. Срезневского* («Материалы для словаря древнерусского языка», I—III). Помимо словаря Срезневского, автором иногда привлекаются материалы и из других словарей, в том числе из словарей Дювернуа («Материалы для словаря древнерусского языка») и Кочина («Материалы для терминологического словаря древней России») и др. В констатации этимологических связей имен с глаголами при их группировке в этимологические гнезда автор пользуется этимологическим словарем *М. Фасмера*.

Во введении Варбот обращает внимание читателей на логично возникающее при анализе возражение: позволяет ли древнерусский материал сделать обоснованные выводы в связи с вопросами словообразования праславянского языка? В ответ автор ссылается на правомерность исследования словообразования праязыка на материале словаря одного из выделившихся из него языков, на перспективы изучения предыстории древнерусского языка как диалекта праславянского и на то, что рассмотрение вопросов словообразования на богатом древнерусском материале представляется тем более оправданным, что объектом изучения выступает та группа имен, где было достаточно благоприятных условий для сохранения чередований.

Кроме Введения, настоящая работа состоит из следующих частей: *Корневые имена* (гл. 1); *Суффиксальные имена* (гл. II); *Некоторые замечания о структуре этимологических гнезд* (гл. III). В конце работы автором сделаны выводы, даны принятые им сокращения и указатель древнерусских слов.

В первой главе рассматриваются бессуффиксальные («корневые») имена различных типов основ. Эта глава — как и следующая, вторая — распадается на два значительных раздела: в первом из них разбираются существительные по основам, а во втором прилагательные. При рассмотрении отдельных типов основ автор выделяет несколько подтипов образований, напр. говорит об именах, образованных от корней с исконными конечными дифтонгами и долгими монофтонгами и т. д. Подробный анализ везде сопровождается богатым иллюстративным материалом. В конце главы Варбот подводит итоги рассмотрению, обобщает результаты в таблицах, откуда узнаем, что корневой вокализм бессуффиксальных существительных в праславянском и древнерусском языках чаще всего выступал в

ступени **o* (в случае основы на *o* — это 60%, на *a* — 48%), а реже всего в ступени продления редукции, где засвидетельствованы лишь единичные случаи.

Во второй главе изучаются суффиксальные имена, рассматриваемые на материале этимологических гнезд, объединяющих имена, соотносительные с глаголами. В первой части этой главы, где исследуются суффиксы существительных, изучаемые суффиксы группируются как простые и составные. В числе;простых разбираются однофонемные суффиксы и суффиксы с различными структурами. В кругу составных изучаются последовательности со вторыми компонентами *-ьje, -ikъ, -ica, -ъkъ, -ъka, -ьcь* и др. Опираясь на исследуемый материал, в этой же части автор устанавливает отношение суффиксов существительных к именным парадигматическим классам (т. е. к типам склонения) и типы производящих основ для суффиксальных существительных, т. е. перечисляет суффиксы, присоединяющиеся только к корню (тип 1), как к корню, так и к основе (тип 2), и только к основе (тип 3). В конце этой части рассматривается корневой вокализм суффиксальных существительных и устанавливается, что в вышесказанном случае для праславянской морфонологии были существенны при ступени вокализма: **o, *e* и ступень редукции. Остальные ступени не характеризуют ни один тип суффиксальных существительных. Во второй части второй главы анализируются суффиксы прилагательных тем же самым методом, как и в случае существительных. В конце второй главы Варбот подытоживает результаты исследования следующим образом: «Сравнение наиболее существенных черт суффиксального словообразования соотносительных с глаголами имен существительных и имен прилагательных свидетельствует об общности основных тенденций развития суффиксального именного отглагольного словообразования в целом. В раннепраславянский период продолжала действовать унаследованная от праиндоевропейского языка тенденция к соединению именных суффиксов с корнями на определенной ступени корневого вокализма. Для позднепраславянского периода и для древнерусского языка характерна тенденция к соединению одних и тех же суффиксов как с корнями, так и с основами глаголов, причем вокализм откорневых суффиксальных имен тождествен вокализму глагольных основ (главным образом инфинитивных). С этой тенденцией связано развитие вариантности суффиксов (сопровождающееся усложнением их фонологической структуры) и вовлечение в сферу отглагольного словообразования «вторичных» суффиксов.»[1]

В третьей главе даются замечания о структуре этимологиечских гнезд. На основании анализа корневого вокализма древнерусских имен автор делает вывод, согласно которому в ранний период праславянского языка до монофтонгизации дифтонгов наряду с фигурированием вокализма в ступени **o* (основы на *o* и *a*) и в ступени **e* (основа на *i*) в качестве морфологической характеристики корневых имен наблюдается и удлинение корневого гласного. «Отсутствие в глаголе вокализма в ступени **o* и многообразие ступеней корневого вокализма в глаголе были наиболее благоприятными условиями образования корневых имен с вокализмом, тождественным вокализму однокоренных глагольных основ, иным, чем **o*» (Варбот, стр. 187), т. е. для раннепраславянского периода было характерно возникновение системы соотношений корневого вокализма имен и глаголов. В дальнейшем автором приводятся корни и основы, к которым примыкают суффиксы *-lo, -telь* и т. д. В конце работы Варбот подытоживает в 10 пунктах результаты исследования.

«Двернерусское именное словообразование» Ж. Ж. Варбот заслуживает серьезного внимания русистов-диахронистов тем более, что ряд вопросов, нашедших свое отражение в предлагаемой работе, до сих пор не был предметом специального исследования.

Г. Вернке

[1] *Варбот*, стр. 181 (Между прочим, мы должны отметить, что сделанные автором выводы являются красноречивым доказательством того, что древнерусский материал позволяет тщательное изучение вопросов словообразования праславянского языка.)

Robert ZETT, **Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen.** Die altserbische Periode (Slavistische Forschungen, hrsg. v. Reinhold Olesch, Bd. 9). Böhlau Verlag, Köln—Wien 1970, 8+368 S.

Will man die Lehnprägungen einer besonders schöpferischen Periode einer beliebigen Sprache erfassen, so bieten sich im Grunde genommen zwei Möglichkeiten der Bearbeitung: eine im wesentlichen kulturhistorische und eine im wesentlichen sprachzentrische Methode. Wählt man die erste Methode, so hat man sich in die historischen Vorgänge zu vertiefen, die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, die sachlichen Grundlagen, auf denen sich sprachschöpferische Prozesse entfalten, aufzuzeigen. In griechisch-slawischer Beziehung würde das einerseits ein tieferes Eindringen in die theologische, juridische und staatlich-administrative Kultur der Byzantiner und andererseits die Erforschung der Rezeption dieser Kultur durch die Slawen bedeuten. Diese Methode ist zwar mit großen Schwierigkeiten verbunden, sie hat jedoch auch große Vorteile. Sie kann nämlich die sprachlichen Vorgänge in ihren natürlichen Zusammenhängen darstellen, die sachlichen Grundlagen der sprachlichen Erscheinungen anschaulich machen. Die andere Methode ist rein linguistisch ausgerichtet. Sie geht nach sprachlichen Prinzipien vor, sammelt und sichtet das Material vom Standpunkt der formalen Sprachbetrachtung aus und summiert die Ergebnisse nach Wortarten und Bildungsweisen. Diese Methode ist wegen der Übersichtligkeit leichter zu handhaben, sie hat jedoch den Nachteil, daß sie sich wegen der Hervorkehrung der formalen Seite des Wortschatzes zur systematischen Darstellung der inhaltlichen Zusammenhänge weniger eignet.

Für die vorliegende Arbeit wurde diese zweite Methode gewählt. Um jedoch den Leser über den geschichtlichen Hintergrund nicht ganz unorientiert zu lassen, schaltete der Verfasser ein zwar etwas knapp gehaltenes, aber gehaltreiches Kapitel (S. 34—43) über die serbische Redaktion des Kirchenslawischen ein, in dem er das Schicksal der serbischen Schriftsprache (oder besser gesagt den Gebrauch der kirchenslawischen Schriftsprache bei den Serben) vom Ende des 12. Jh.-s bis zum Siege des Russisch-Kirchenslawischen bei den Serben im 18. Jh. kurz aufzeichnet. Alle übrigen Kapitel sind der sprachlichen Analyse gewidmet. Einen mehr theoretischen Charakter hat davon eigentlich nur das Kapitel über das Problem der Lehnprägung (S. 5—28). Die übrigen Kapitel behandeln aus unterschiedlicher sprachlicher Sicht das im alphabetischen Verzeichnis auch mit Quellenangaben zusammengestellte Wortmaterial. Ein sehr reichhaltiges Literatur- und Quellenverzeichnis sowie ein griechisch-slawisches Wortregister ergänzen das — den Traditionen dieser Reihe entsprechend — tadellos ausgestattete Buch.

Wie der Verfasser zum Thema gekommen ist, darüber berichtet er im Vorwort. Ursprünglich wollte er die deutschen Lehnübersetzungen im Serbokroatischen bearbeiten, doch wegen der kaum übersehbaren Fülle des Materials und mangels lexikalischer Vorarbeiten ließ er dieses Thema fallen und widmete seine Aufmerksamkeit der ersten Periode der Entstehung von Lehnübersetzungen im Serbokroatischen. Obwohl sich aus dieser Umorientierung die Konfrontation mit einer anderen Ursprungssprache ergab, blieben die Grundprobleme der nominalen Komposition die gleichen. Nur ist der Nachweis der griechischen Vorbilder nicht immer so leicht, wie es der der deutschen gewesen wäre.

Was den Wert der vorliegenden Arbeit besonders hebt, ist die umfangreiche selbständige Materialsammlung. Der Verfasser gab sich nicht zufrieden mit der Durchsicht des Agramer Akademie-Wörterbuchs und anderer lexikalischer Hilfsmittel, sondern exzerpierte alle wichtigeren Texte, die etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in wissenschaftlichen Editionen vorliegen. Die Begrenzung auf die Quellen serbischer Version und das Ausschließen der kroatischen Quellen erwies sich jedoch als nachteilig bei

der Beurteilung der einzelnen Fälle, ob ein Kompositum als eine Lehnprägung oder als eine slawische Bildung anzusehen ist. In den vom kirchenslawischen Einfluß nicht berührten kroatischen Quellen, so vor allem unter den in lateinischen Urkunden verstreuten einzelnen kroatischen Appellativa, Personennamen und geographischen Namen finden sich die besten Beweise dafür, daß slawische Komposita auch unabhängig von fremden Mustern entstehen konnten. In einem kurzen Artikel (Studia Slavica Hung. 14: 187—192) stellte ich über vierzig solche Komposita zusammen. Der Vergleich mit deutschen und ungarischen semantischen Parallelen ergab den Beweis, das es sich höchstens in einigen Fällen um den Einfluß eines fremden Vorbilds handeln kann, bei den meisten Beispielen jedoch, wie etwa *vodopija*, *tresiglava*, *varikaša* usw. ist die Komposition als eine genuin slawische produktive Bildungsweise anzusehen.

Wir wollen hoffen, daß der Verfasser seinen ursprünglichen Plan, die Bearbeitung der deutschen Lehnübersetzungen im Serbokroatischen, doch nicht endgültig aufgegeben hat. Es wäre lehrreich, vorläufig wenigstens ein Teilgebiet, wie etwa die kroatische juridische Terminologie, in Arbeit zu nehmen, eine Aufgabe, zu deren Bewältigung wenigstens die sachlichen Bedingungen gegeben sind. Das sprachliche Material müßte ohnehin aus den Texten selbst geschöpft werden. Und in dieser Hinsicht läßt die Gewissenhaftigkeit des Verfassers nichts zu wünschen übrig.

L. Hadrovics

Sieglinde Holzheid, **Die Nominalkomposita in der Iliasübersetzung von N. I. Gnedič.** (Slavistische Beiträge, Bd. 19.) O. Sagner, München 1969, 93 S.

Die Bearbeitung einer einzigen Besonderheit der Sprache eines Autors ist eine scheinbar genau abgrenzbare und leicht zu bewältigende Aufgabe. Und doch haben wir es im vorliegenden Fall mit einem Problem zu tun, das weit über die Grenzen der engeren Sprachwissenschaft hinausgeht, zur poetischen Stilistik und Ästhetik hinüberführt und mit rein linguistischen Mitteln nicht zu lösen ist. Die Autorin hat die streng linguistische Aufgabe einwandfrei gelöst. Die Zusammenstellung von Gnedičs Nominalkomposita und deren sprachliche Deutung, sowie der Vergleich mit den entsprechenden griechischen Ausdrücken sind mit tadelloser Akribie durchgeführt. Auch eine interessante Feststellung ist genügend hervorgehoben (S. 73), daß nämlich Gnedič nicht nur die griechischen Zusammensetzungen nachahmt, sondern manchmal auch dort Komposita gebraucht, „wo im griechischen Original zwar kein Nominalkompositum steht, wohl aber ein zweigliedriger Ausdruck, der sinngemäß einer Zusammensetzung nahekommt, so daß eine Übersetzung durch ein NK naheliegt", wie etwa *высокомечтающий μέγα φρονέων* usw. Was jedoch die weitere Analyse und Würdigung von Gnedičs Auffassung seiner dichterischen Aufgabe betrifft, erfahren wir recht wenig. Die Verfasserin stellt zwar Gnedičs zeitgenössischen Kritikern gegenüber teffend fest: „er wollte Homer den Lesern nicht durch allerlei Zugeständnisse an den Zeitgeschmack näherbringen, sondern den Leser bewußt zu Homer emporheben." Dieser Satz ist jedoch erst auf der letzten Seite der Dissertation zu lesen, statt als Ausgangspunkt und theoretische Grundlage zur Deutung von Gnedičs Stilkunst zu dienen. Auch vermißt man einen gründlicheren Vergleich mit Homers anderen russischen Übersetzern. So hat die Dissertation nur der streng linguistisch aufgefaßten Aufgabe genüge getan, einige wichtige Fragen jedoch nicht beantwortet.

L. Hadrovics

М. Штець, **Літературна мова українців Закарпаття і Східної Словаччини** (після 1918). Педагогічний збірник № 1. Серія мовознавча, Братіслава 1969, 173 стор.

На Закарпатті, яке протягом багатьох століть було відірване від основних українських земель, та в Східній Словаччині були своєрідні умови розвитку української культури взагалі й літературної мови зокрема. Проблема літературної мови на Закарпатті та Східній Словаччині, як відомо, досі вивчена слабо. Література питання, власне, обмежується десь десятком статей, значна частина яких присвячена відносно вузьким питанням. У зв'язку з цим в існуючих загальних курсах історії української літературної мови про розвиток літературної мови в цих районах української етнографічної території говориться надто фрагментарно про окремі більш чи менш відомі з літератури моменти. Тому рецензована монографія М. Штеця, в якій всебічно аналізується розвиток літературної мови на Закарпатті в період 1918—1939 рр. і в Східній Словаччині від 1918 р. по сьогодні, є дуже відрадною подією. Написана ця праця на багатому фактажі, при старанному використанні матеріалів архівів Пряшева, Державного архіву Закарпатської області тощо, при цьому важливо зауважити, що переважна кількість цих матеріалів у науковий обіг вводиться вперше. В зв'язку з роботою над цією узагальнюючою працею значне коло окремих питань автор змушений був сам спеціально дослідити. Таким чином, у рецензованій праці вперше на такому широкому матеріалі і при такій загальній постановці питання всебічно досліджується ця досить складна проблема. На відміну від багатьох своїх попередників, які нерідко грішили тенденційністю чи упередженістю, М. Штець є об'єктивним дослідником, спостереження, узагальнення та висновки якого спираються на твердий грунт фактів. Тому з повним правом можна стверджувати, що праця М. Штеця вносить чимало нового, заповнює одну з помітних прогалин у науці.

Рецензована книга складається з вступу (стор. 3—8),[1] де стисло викладено історію літературної мови на Закарпатті і Східній Словаччині до 1918 р., та семи розділів: I. «Умови розвитку літературної мови українців Закарпаття (1918—1939 рр.)» (стор. 9—32), II. «Українська літературна мова на Закарпатті» (стор. 33—90), III. «Російська мова на Закарпатті» (стор. 91—100), IV. «Боротьба за літературну мову українців Східної Словаччини (1918—1945 рр.)» (стор. 101—129), V. «Мовний дуалізм в українців Східної Словаччини після 1945 р.» (стор. 130—140), VI. «Запровадження української літературної мови — новий етап у розвитку культурного життя українців Східної Словаччини» (стор. 141—144), VII. «Основні тенденції української мови в Східній Словаччині» (стор. 145—152). Далі йдуть «Джерела і література» (стор. 153—162), резюме на німецькій і англійській мовах (стор. 163—166) та «Іменний покажчик» (стор. 167—169). Думається, що такою структурою дослідження і такою періодизацією історії літературної мови на Закарпатті та Східній Словаччині в принципі можна погодитися. Проте все ж видається, що для періоду угорської окупації Закарпаття в 1938—1944 рр. потрібно було б виділити окремий розділ. Цим періодом М. Штець, правда, спеціально не займається. Йому в кінці першого розділу відведено всього півсторінки, де відзначено, що «угорці посередництвом частини закарпатської інтелігенції починають продовжувати мовну політику, яку проводили до 1918 р.» і згадано граматику Ю. Марини 1940 р. (стор. 32). Але при всіх зусиллях угорських фашистських окупантів літературну мову на Закарпатті в 1938—1944 рр. після 20 і 30-их років, зрозуміло, уже не можна було скерувати по старому руслу до 1918 р. Період цей досить складний. Слід зауважити, що грамматику Ю. Марини в 1941 р. замінила граматика І. Гарайди,[2] написана також етимологічним правописом (з ъ, ѣ, але без дашків). Автор її у передмові,

[1] Тут і далі вказівки на сторінки рецензованої книги подаються в тексті.
[2] *Ивань Гарайда*, Прамматика руського языка. Унгвар 1941.

очевидно, не без підстав стверджував: «ся грамматика есть въ дѣйстности компромиссомъ межи многими одинъ другому противлячимися представленіями о нашомъ народномъ языцѣ.»[3] На обкладинці та титульній сторінці угорською і «угроруською» мовами вручну було проставлено штамп «Одобривъ и позволивъ регентский Комиссарь Подкарпатской Территоріѣ розпорядженьемъ чис. 27 300/1941 г.». М. Штець цієї граматики не згадує, хоч у школах Закарпаття нею користувалися протягом переважної частини цього періоду — з 1941 р. аж до визволення. Незважаючи на офіціальну заборону фонетичного правопису, ним все ж виходили деякі видання, причому не лише фольклорні матеріали[4] та ін. У зв'язку з сказаним гадаю, що в такому солідному синтетичному огляді історії розвитку літературної мови на Закарпатті в дорадянський час, яким є книга М. Штеця, необхідно було приділити належну увагу і періоду фашистської окупації, тим більш, наскільки пам'ятаю, що про стан літературної мови в цей період у спеціальній літературі ще не писалося. Щодо структури монографії можна зауважити ще й те, що в ній бракує загальних висновків.

Перший розділ рецензованої книги складається з двох підрозділів. У першому з них розглядається «Питання літературної мови под час радянської влади на Закарпатті (1919), де висвітлюються заходи «Руськокрайнської Ради» по демократизації літературної мови під час встановлення радянської влади на Закарпатті в березні-травні 1919 р. Одну з провідних ролей у цей час тут відігравав Г. Стрипський, який пропонував створити місцеву літературну мову на основі старої «домородної» письменності, з одного боку, і на базі народної творчості і народних говорів, з другого боку (стор. 12). Він відкидав церковнослов'янский і російський елемент як складові частини місцевої літературної мови (стор. 12). Під час радянської влади на Закарпатті Г. Стрипський особливо активно діяв: він видав «Читанку для дорослих», керував підготовкою «Мадярсько—руського словника,» метою якого мало бути навчити «кожного по-мадярськи школованого русина на руський язык» (стор. 12), та ін. Безперечно, що все це необхідно належним чином враховувати при загальній оцінці діяльності Г. Стрипського (як відомо, одностайності тут досі немає). Г. Стрипський у свій час зібрав значний ономастичний та лексичний матеріал. Тому принагідно хочеться висловити побажання, щоб хтось зайнявся вивченням його архіву, який знаходиться в ЧССР. У другому підрозділі — «Літературна мова на Закарпатті після приєднання до буржуазної Чехословаччини» — автор на багатому, у тому числі й невідомому новому архівному матеріалі, досить докладно викриває підступну політику чехословацької буржуазії штучного розпалювання між українським та російським напрямами жорстокої мовної боротьби на Закарпатті, «політику рівноваги» між обома напрямами. Такі зовні «демократичні» тактичні прийоми, як виголошення політики нейтралітету по відношенню до мовного питання в 20-их роках, підручниковий плебісцит в 30-их роках та ін., насправді були направлені на якнайшвидшу чехізацію місцевого українського населення.

На відміну від деяких своїх попередників М. Штець цілком правильно робить коли окремо (в окремих розділах) розглядає розвиток української мови та розвиток російської мови на Закарпатті в чехословацький період. Це дає змогу докладно прослідкувати еволюцію, процес розвитку як в кількісному, так і в якісному відношенні. Третій розділ рецензованої книги присвячений дослідженню української мови на Закарпатті. У межах досліджуваного часу автор виділяє два періоди розвитку української мови: 1. 1919—1925 рр. і 2. 1926—1939 рр., тобто з часу переходу видань КПЧ на українську літературну мову.

[3] Там же, 7.

[4] Наприклад: *В. Піпаш,* Збірничок гуцульських пісень колмийок. Тячів 1941; *В. Пипаш-Косівський,* Дві зірки... і інші оповідания для молоді. Тячів 1942; *М. Попадич,* Сопілка. Народні співанки з Богдана. Севлюш 1943 та ін.

Протягом першого періоду більш чи менш виразно виділяються три тенденції чи три течії: 1. продовжується намагання створення місцевого варіанта літературної мови, тобто політика «русинізму» (Г. Стрипський та ін.); 2. спроба пристосування української літературної мови до місцевих умов, яка, крім іншого, полягала і в тому, що при літературних словах, не вживаних у Закарпатті, подавалися пояснення місцевими діалектизмами (В. Бірчак та ін.); 3. компромісне розв'язання питання шляхом поєднання місцевих особливостей з рисами української літературної мови при застосуванні етимологічного правопису (І. Панькевич та ін.). Комуністи Закарпаття в цей період фактично стояли на позиції політики «русинізму», комуністичний орган «Правда» друкувався язичієм. Зрозуміло що в цей період на Закарпатті не могло бути єдиної літературної мови та єдиного правопису. Тільки після рішень V Конгресу Комінтерну з українського національного питання в 1924 р. КПЧ, до складу якої входили й закарпатські комуністи, зайняла правильну позицію в українському національному питанні на Закарпатті, що русини-закарпатці є частиною українського народу, отже українцями, що їх літературною мовою повинна бути загальнонародна українська літературна мова і діючий український правопис. Друковані органи КПЧ в кінці 1925 р. частково, а з лютого 1926 р. повністю переходять на українську літературну мову. Комуністи Закарпаття широким фронтом розпочинають кропітку роботу по роз'ясненню широким народним масам національної політики, боротьбу за українську літературну мову на Закарпатті. Оскільки книга М. Штеця є таким дослідженням, яке написане на переважно архівних матеріалах і яким, крім науковців, користуватимуться й студенти, то, гадаю, було б дуже корисно, коли б автор до книги приклав був додатки, до яких включив би згадане рішення V Конгресу Комінтерну з українського національного питання, ряд статей, що друкувалися в органах КПЧ, та деякі інші документи.

Після 1926 р. назріла невідкладна потреба складання нового шкільного підручника з української мови. М. Штець пише, що такий підручник підготував Я. Неверлі «Граматика й правопис української мови» ч. I (Фонетика й морфологія), Ужгород 1937; ч. II Складня (синтаксис). Ужгород 1938 (стор. 73). Але автор чомусь не згадує «Граматики української мови» А. Штефана і І. Васка, яку вони видали в Мукачеві ще в 1931 році і якою порівняно широко користувалися в школах Закарпаття. Це була груматика української літературної мови, охоплювала вона фонетику, морфологію, синтаксис та правопис.

Звичайно, що після 1926 р. далеко не всі видання, школи та ін. на Закарпатті перейшли на українську літературну мову, значна частина консервативної інтелігенції, в тому числі й вчительства, залишалася на старих позиціях. У св'язку з цим у підрозділі «Народовецьке вчительство» і питання літературної мови» (стор. 65—74) автор правильно критикує «народовців,» представників «русизму» (мадяронства), що прикривалися в цей час маскою «москвофільства», за їх «компроміси,» пристосування при нових умовах та ін. Так, слід повністю погодитися з твердженням М. Штеця, що коли граматика І. Панькевича «на початку 20-х рр. була певним позитивним явищем в історії розвитку літературної мови, то наступні видання цієї граматики (1927 і 1936) не йшли в ногу з тією мовною політикою, яку на Закарпатті проводила компартія» (стор. 43), що в 30-х роках ця граматика була «очевидним анахронізмом» (стор. 73).

Говорячи про все глибше укорінення в 30-х роках на Закарпатті української літературної мови, очевидно, варто було б згадати і про поширення тут галицьких і значної кількості радянських видань, зокрема наукової, політочної, методичної та художньої літератури. Є відомості, що з радянських видань на Закарпатті в цей час навіть комплектувалися більші чи менші приватні і громадські бібліотеки (радянські видання доходили сюди кружним шляхом, зокрема через Львів, Відень, Берлін, Лондон тощо). Значну роль в ознайомленні закарпатців з нормами української літературної мови відіграло також українське радянське радіо. Радіопередачі в Радянської Україні і взагалі з Радянського Союзу слухали тут досить регулярно і з великою зацікавленістю. Певну роль зіграв і журнал

«Рідна мова», який мав тут значну кількість передплатників; адже гасло чи ідея «для одного народу одна літературна мова й вимова, один правопис», яка, за словами автора, в кінці 30-х рр. на Закарпатті «пустила глибоке коріння» (стор. 86), походить саме звідти.

У третьому розділі «Російська мова на Закарпатті» розглядається діяльність «русофілів» та «москвофілів», що гуртувалися навколо «Общества им. Духновича», «Учительского товарищества Подкарпатской Руси» та ін., і відстоювали ідею «русскости». М. Штець тут правильно наголошує, що значну роль у цих товариствах відігравали російські білоемігранти, переважна частина яких була відвертими монархістами, запеклими ворогами всього радянського, комуністичного, передового, народного. Як і в інших розділах книги, тут автор також висвітлює чи уточнює цікаві деталі, які подомагають глибше зрозуміті окремі моменти мовної боротьби чи так званого «мовного питання» на Закарпатті.

Неточним є твердження, що після Жовтневої революції «старим російським правописом, крім закарпатських «москвофілів», не користувався ніхто в світі» (стор. 97). Ним користувалися в 20-х і навіть 30-х роках вороги радянської влади, зокрема й білоемігранти, у тому числі й ті, що знайшли притулок у буржуазній Чехословаччині (наприклад, пор. видання російського видавничного товариства в Празі «Единство»; подібні видання були також у Німеччині, Югославії, Америці та ін.). З боку емігрантів-контрреволюціонерів, монархістів та ін. цим відверто підкреслювалося вороже ставлення до СРСР, не визнання його, хоч загальновідомо, що реформа російської графіки і правопису була повністю підготовлена ще до Жовтня.

У розділі «Боротьба за літературну мову українців Східної Словаччини (1918—1945 рр.)» автор доречно зупиняється на специфічних умовах розвитку української літературної мови в Східній Словаччині в порівнянні із Закарпаттям: у шкільних установах тут не було поділу за національностями, не існувало ніяких культурно-освітніх українських установ, не було української комуністичної преси; словацька буржуазія чинила всілякі перешкоди запровадженню національних шкіл. А крім того, коли врахувати, що на початку 20-х років та й пізніше тут мала місце значна нестача учительських кадрів, не було підручників тощо, то зрозумілими стають ті значні труднощі в поширенні української мови серед українського населення Східної Словаччини в той період.

Після характеристики перших підготовлених тут переважно на народній («карпаторуській») мові шкільних підручників — букваря І. Кизака (1919, 1921) та граматики О. Седлака (1920) М. Штець докладно зупиняється на аналізі всіх трьох основних напрямів розвитку літературної мови в українців Східної Словаччини — карпаторуському, російському («москвофільському») та українському. Належну увагу автор приділяє викриттю політики чехословацької буржуазії щодо словакізаці місцевого українського населення. Штучно розпалювана мовна боротьба, в якій був зацікавлений буржуазний чехословацький уряд і яку він безпосередньо чи посередньо, власне, організовував і якій сприяв, так і не дала можливості запровадити в місцевих школах та в культурному житті українців Східної Словаччини єдиної літературної мови (стор. 128, 129).

У зв'язку з низькою національною самосвідомістю не лише населення, але й місцевої інтелігенції після 1945 р. «в українців Східної Словаччини фактично продовжується той мовний дуалізм, мовний хаос, який існував і до визволення» (стор. 132). Такий стан тривав аж до 1952 р., тобто аж до переходу всіх шкіл українців Східної Словаччини на українську викладову мову. Цьому періоду присвячено окремий (п'ятий) розділ книги, в якому автор розглядає ряд постанов та інших документів, що стосуються організації шкільного навчання в цей період.

У шостому розділі «Запровадження української літературної мови — новий етап у розвитку культурного життя українців Східної Словаччини» М. Штець цілком справедливо констатує, що перехід шкіл на українську літературну мову «не був належно підготовлений як з фахового, так і з політичного боку» (стор. 141), у зв'язку з чим виникло чимало

різних труднощів, непорозумінь та ін. Все це та, крім того, ще й деякі інші заходи спричинило «створення ненормальної ситуації в шкільному і взагалі культурно-освітньому житті українців» (стор. 144) що врешті-решт привело до того, що частина шкіл в українських селах Східної Словаччини перейшла на словацьку викладову мову. Слід зауважити, що розділ надто короткий (всього 3,5 стор.), деякі речі викладено надто лаконічно, тезисно, тому для широкого читача, зокрема недостатньо обізнаного з недавньою місцевою ситуацією, залишаються не зовсім зрозумілими. Так, наприклад, варто було б хоча б у виносках пояснити такі речі, як «акція «П», «акція «К» та ін.

Останній, сьомий, розділ присвячується аналізу основних тенденцій української мови в Східній Словаччині. У першому підрозділі подається загальна характеристика словацько-українських міжмовних зв'язків. Автор відзначає, що майже все українське населення Східної Словаччини є двомовним, що засвоєння ним словацької мови відбувається спочатку в умовах штучного контактування (в школах), а згодом цей зв'язок переходить у природну форму контактування, а в місцевостях із змішаним українсько-словацьким населенням обидві форми контактування відбуваються паралельно. Далі описуються важливіші риси, які, на думку автора, виникли в говорах українців Східної Словаччини в результаті мовної інтерференції в галузі фонетики, морфології, словотвору, синтаксису, лексики.

Другий підрозділ останнього розділу озаглавлений «Тенденції наближення української літературної мови до народної мови українців Східної Словаччини і мовного пуризму». Думається, що це не зовсім точне формулювання, бо тут власне йдеться про наближення не української літературної мови до народної місцевої мови чи місцевої практики літературної мови, а навпаки — місцевої практики літературної мови до української літературної мови. Що ж стосується суті справи, то міркування М. Штеця, що в конкретних умовах українського населення Східної Словачини в 50-х роках перехід на норми української літературної мови і взагалі українську орієнтацію слід було здійснювати поступово, розробивши чіткий і конкретний план цієї дуже важливої і відповідальної акції, є слушними. «Тенденція надмирної мовної чистоти, мовного пуризму» як показала практика, не виправдала себе. Ця загальна теза про поступовий перехід на українську літературну мову в умовах Східної Словаччини, очевидно, не втратила своєї актуальності й сьогодні.

Варт зупинитися на одному загальному питанні. Досліджуючи історію розвитку літературної мови на Закарпатті та в Східній Словаччині, автор в усіх розділах книги займається головним чином аналізом правопису, граматичної нормалізації, а про таку галузь, як лексика, обмежується лише короткими побіжними загальними зауваженнями (див., наприклад, стор. 49—50, 75—76 та ін.). Зважаючи на складність умов, які були тут у досліджуваний період (як і в попередні періоди), на підставі мізерної існуючої літератури питання, очевидно, поки навряд чи можна щось певне сказати при історію лексичної нормалозації української (і російської) мови у власному розумінні цього терміну. Проте про певну загальну тенденцію в цьому відношенні (про поступове все ширше запровадження української загальнонаціональної (літер атурної) лексики і відповідне звуження кола вузьколокальних закарпатських діалектизмів), думаю, слід було сказати значно ширше. У цьому зв'язку, гадаю, варто було б зупинитися на «Мадярсько-руському словарі» Е. Бокшая, Ю. Ревая, М. Бращайка (Ужгород 1928). Ідея підготувати цей словник належить товариству «Просвіта», правопис у ньому І. Панькевича. Угорські слова в цьому словнику часто перекладаються кількома синонімами, причому на першому місці ставляться «слова тутешні», а українські літературні відповідники, що взяті з словника Б. Грінченка, — на другому. Не зайвим також було б згадати Česko-ukrajinský slovník Н. Ковалевської-Короліви (Прага 1921), «Кишеньковий словник чесько-український і українсько-чеський» П. Щербухи (Прага 1935), «Українсько-словацький словник» І. Попеля (Братіслава 1960) та деякі інші словники.

Зовсім мало уваги приділив автор питанню розвитку на Закарпатті та в Східній Словаччині граматичної термінології. Як і всі попередні дослідники, що писали спеціально про розвиток літературної мови на Закарпатті[5] чи взагалі про історію розвитку української літературної мови,[6] історію української лексикографії,[7] М. Штець чомусь обійшов для свого часу взагалі непоганий термінологічний словник «Руcько—мадярська терминологія для школьного і приватного уживаня» О. Маркуша, Е. Фотула та Ю. Ревая (ч. I, Ужгород 1923). Словник цей, безперечно, відіграв певну роль у справі вироблення і усталення термінології, особливо в 20-х роках. Як заявляють його автори, «при составленю сего словаря мы користалися всякими можливыми подручниками, выданими на всѣх руських языках — головно учебниками, неоминаючи анѣ словарь Митрака и Чопея» (стор. 3). Цей словник має 17 розділів (чи складається з 17 окремих словничків), тобто охоплює важливішу термінологію всіх дисциплін, які вивчалися в той час у початкових та середніх школах. Коли говорити зокрема — про розділ з граматики, то тут знаходимо головним чином то термині, які вживалися в галицьких шкільних підручниках з української мови. Можна, звичайно, заперечувати, що, мовляв, історія лексикографії на Закарпатті і в Східній Словаччині — окрема тема. Це так. І до речі, ця тема досі зовсім не вивчена. Але в даному разі йдеться про те, що при дослідженні історії розвитку літературної мови все ж необхідно приділяти належну увагу і її лексичній нормалізації, брати до уваги й словники, характеризуючи їх роль саме в цій ділянці. Цікаво в цьому зв'язку буде сказати, що у вступному підрозділі автор згадує словник Л. Чопея, наводить цитату з передмови до словника про те, що українська мова є окремою слов'янскою мовою (стор. 6), а в основних розділах дослідження словники аналізованого періоду взагалі й не згадуються, не наводяться вони й в доданій досить багатій бібліографії.

«Джерела і література» (стор. 155—162) охоплюють багату бібліографію питання. Проте все ж тут є істотні пропуски. Так, крім відзначених вище праць (граматик та словників), тут відсутні: «Русскій литературный языкъ Подкарпатской Руси и новая грамматика русскаго языка для среднихъ учебныхъ заведеній Подкарпатской Руси, составленная Е в. И. Сабовомъ» (Мукачево 1925); В. А. Францев, «Къ вопросу о литературномъ языкѣ Подкарпатской Руси» (Ужгород 1924); В. Латоричанський, «Наш народ, его мова и письмо» (Ужгород 1926); Г. Геровскій, «Русская граматика для народныхъ школъ. Ч. І. Для второго года обученія» (Ужгород 1939); В. Анталовскій, М. Грига та ін. «Разборъ грамматики угрорусского языка» под редакціей Г. І. Геровскаго и В. Ив. Крайняницы (Ужгород 1941) та ін. У бібліографії наведено другое видання (1937 р.) книги В. Бірчака «Літературні стремління Підкарпатської Русі,» а слід було вказати й перше видання — 1921 р., яке довгий час використовувалося й як шкільний посібник (через зміну політичних обставин на Закарпатті в 1938 р. видання 1937 р. уже не могло мати якогось важливого значення).

Слід зупинитися на деяких окремих недоглядах та неточностях. До рис, властивих літературній мові 1919—1925 рр. на Закарпатті, на думку автора, відноситься «дисиміляція приголосних *з, ц, с* перед *к* в суфіксах: *горожаньскій, словянскій, учшпельскій, народницкій*» (стор. 50). По-перше, тут не можна говорити про диспалаталізацію (тут її не було), про збереження твердості приголосних *з, с, ц* у прикметникових суфіксах *-ьск- (-ьзк-,*

[5] Див. *У. Я. Єдлінська*, З історії боротьби за єдину літературну мову в Закарпатті в 1919—1933 рр. Філологічний збірник, Київ 1958; *П. М. Лісовий*, Комуністична газета «Карпатська правда» в боротьбі за українську національну мову на Закарпатті в 20—30-х рр. Наукові записки Львівського університету, т. XIII. Питання журналістики І. Львів; 1958.

[6] Див. *П. П. Плющ*, Нариси з історії української літературної мови, Київ 1958; Курс історії української літературної мови за редакцією *І. К. Білодіда*, т. I—II. Київ 1958—1961.

[7] Див. *А. А. Москаленко*, Нарис історії української лексикографії. Київ 1961; *П. Й. Горецький*, Історія української лексикографії. Київ 1963.

-ьцк-). По-друге, тут можна було б відзначити, що ця риса закарпатським говорам взагалі не характерна, а механічно перенесена з граматик української мови галицьких видань. На цій же сторінці серед прикладів на збереження давнього *ы* у закінченнях помилково потрапило *чотыри*. На стор. 89 форми інфінітивів *просить, сказать*, що зустрічалися в деяких закарпатських поетів 20—30-х років, по недогляду названі стягненнями (стягнення у власному розумінні тут не було, а мала місце редукція кінцевого *і*). На стор. 90 до «суто» українських слів «раніше рідко чи зовсім не вживаних» на Закарпатті помилково віднесено *спека, повінь, далечінь, сталевий, палати, мовчки, ніби*.

Книга М. Штеця легко читаэться, написана гарною українською літературною мовою, хоч, правда, подекуди трапляються стилістичні недогляди чи огріхи. Коректура книги взагалі, видно, старанно вичитувалася, проте зрідка позалишалися коректорські помилки. Як відомо, загальний вигляд всякої книги значною мірою залежить від її технічного редагування. У рецензованій монографії ілюстративний матеріал (описувані слова, звуки тощо) лише в кількох місцях виділяються півжирним шрифтом (див. стор. 45—47, 52 та ін.), а в переважній частині тексту нінк не виділяються. Краще було б (як це взагалі прийнято) скрізь такий матеріал виділяти курсивом.

З поданого вище аналізу, таким чином, видно, що переважна частина відзначених недоліків, спірних місць і т. ін. стосується окремих питань часто деталей. У цілому ж монографія М. Штеця як така, що написана на багатому фактичному матеріалі, написана об'єктивно, з правильною оцінкою аналізованих явищ, без сумніву, є грунтовним важливим і потрібним дослідженням, яке заповнює собою одну з помітних прогалин у загальній історії української літературної мови.

Й. О. Дзендзелівський

А. Н. Тихонов, **Изучение видов русского глагола в узбекской школе.** Издательство «Укитувчи», Ташкент 1970, 131 стр.

Александр Николаевич Тихонов, молодой доцент Самаркандского университета имеет уже за своими плечами богатое научное прошлое. Без преувеличения можно сказать, что — особенно по вопросам вида русского глагола — он, вслед за советскими учеными-специалистами, такими, как Ю. С. Маслов, А. В. Бондарко, является одной из самых крупных величин.

Его новейший труд, который он предлагает вниманию читателя в качестве методического пособия, посвящен также вопросам глагольного вида. Книга, не считая введения, состоит из трех глав: I. Вид как грамматическая категория (7—47); II. Средства выражения видовых значений русского глагола в узбекском языке (48—57); III. Методика преподавания видов глагола в узбекской школе (58—131).

Общий интерес представляют собой I и III главы, в то время как II глава призвана оказать помощь преподавателям русского языка узбекских школ. Автор, сопоставляя возможности русского и узбекского языков в выражении вида, опирается на принцип контрастивного исследования и дает коллегам ценные советы в том, как можно помочь узбекским ученикам усвоить правильное употребление видов русского глагола. В узбекском языке нет категории вида, в результате этого обучение видам русского глагола встречается со специфическими трудностями.

В первой главе излагается сложная теория вида глагола. Выявление грамматического содержания категории вида — одна из самых важнейших и обманчивых задач, в которой среди исследователей глагольного вида и до сегодняшнего дня все еще не сформировалось единого мнения. В методической литературе довольно прочно укоренилось мнение,

что глагол несовершенного вида (НСВ) выражает длительное, незаконченное действие, а глагол совершенного вида (СВ) — действие законченное. Однако, теория Ф. Миклошича, — а такой взгляд на категорию глагольного вида связывается с его именем, — закономерно подвергалась критике уже много раз; и действительно, трудно, например, объяснить ученику, что простое будущее время глаголов совершенного вида (*построим, расскажем, отвечу* и др.) выражает действие законченное, в то время, как оно в действительности еще и не совершилось. И как могут выражать законченность действия глаголы со значением начала действия *(заговорить, побежать)?* С такими же трудностями, — если в основу различения глаголов СВ и НСВ кладется этот принцип, — встречается преподаватель и при объяснении прошедшего времени глагола, ибо как глаголы СВ, так и глаголы НСВ могут выражать совершенность действия. Какое же решение вопроса? В чем заключается основополагающее, общее значение глагольного вида?

А. Н. Тихонов, который впрочем смело подвергает критике и своих учителей, не щадит противоречий раннего издания советской Академической грамматики, на сей раз придерживается так наз. «виноградовской точки зрения», — которая только в немногих чертах своих отличается от традиционной, общепринятой точки зрения, — и утверждает, что вид глагола означает отношения *действия* к внутреннему пределу. Но что собой представляет внутренний предел?

Совершенно очевидно, что речь идет о внутреннем пределе самого действия. Предел, по его мнению, понимается, как естественная отправная точка (начало?) действия как достижение желаемой цели или определенного результата, достижение такого предела, который проистекает из значения сущности действия, выраженного глаголом. В пределах этого глагол СВ будет сильным, маркированным членом видовой полярности, который намечает предел действия, естественную отправную точку или результат, а глагол НСВ является слабым, немаркированным членом видовой полярности, который не определяет предела действия (начало, середину или конец), а выражает действие в его процессе, длительности.

Все, кто знакомы с научными трудами А. Н. Тихонова, уже привыкли к тому, что он оперирует острой логикой и точным знанием предмета, формулирует свои мысли всегда ясно и просто. Мы не можем этого сказать о вышеизложенном определении им вида.

Под так называемым «внутренним пределом» языковеды понимают различные вещи. Согласно самому общепринятому мнению, под внутренним пределом понимается ограниченность, очерченность действия в какой-то степени. Так, внутренним пределом может быть законченность действия: *решил*, конец действия: *допел*, начало действия: *запел*, слияние начала и конца действия: *пропел* и т. д. Согласно этому, следовательно, глаголы СВ указывают на предел действия, а глаголы НСВ не указывают на него. Напр.: *решить—решать, закончить—заканчивать, строить—построить, сидеть—просидеть.*

Возникает, однако, сомнение в том, выражает ли в действительности эта теория «предела» сущность вида, не ближе ли к действительному положению вещей взгляд Ю. С. Маслова и др., которые считают, что характерной чертой глаголов СВ является неделимость, целостность действия, в то время как глаголы НСВ на это не указывают. С этой точки зрения, грамматическая категория вида выражает не отношения д е й с т в и я, а то, каково отношение г о в о р я щ е г о к действию, рассматривает ли он его в его целостности или в его процессе.

Спорным вопросом является также и проблема видовой корреляции глагола. В рецензируемом труде мы находим уже правильное решение этой проблемы. По мнению, А. Н. Тихонова, видовую пару образует две таких глагольных формы, которые совпадают в своем лексическом значении и отличаются друг от друга только с точки зрения вида *(открывать—открыть).*

А. Н. Тихонов подробно рассматривает механизм образования видовых пар и видов глагола. Он не разделяет взглядов школы Маслова, которая считает, что глагольные пре-

фиксы всегда сохраняют что-то из их оригинального лексического значения; А. Н. Тихонов на большом количестве примеров доказывает, что существуют «чистые», «пустые» (полностью грамматикализованные) префиксы, которые изменяют у глагола только его вид и не придают ему никакого нового лексического значения.

Интересен случай беспрефиксных глаголов, — это даже не упоминается в других пособиях — когда префиксные видовые коррелянты реализуют различные значения бесприставочного глагола. Ср.: *стареть—постареть (он начал быстро стареть—постарел)* и *стареть—устареть (истинно художественное произведение не стареет, не устареет никогда); глохнуть—оглохнуть (после болезни старик начал глохнуть, оглох)* и *глохнуть—заглохнуть (сад заглохнет, заглох; боль заглохнет, заглохла)* и др. (стр. 26).

Супплетивные формы видовых пар А. Н. Тихонов считает полноценными видовыми коррелянтами, с чем трудно согласиться (стр. 32). Рассмотрим, например, глагол *ловить*.В связи с этим глаголом В. М. Никитевич пишет следующее: «Как кажется, следует осторожно отнестись к так называемым супплетивным формам вида. Глагольные пары *говорить—сказать, брать—взять, ловить—поймать* не выражают «чистых» различий по виду, характерных для суффиксальных форм. Ср.: *Наконец-то изловили редкую птицу* и *Поймали редкую птицу*. В этом контексте форма *изловили*, несомненно, выражает результат глагола *ловить*, т. е. является полным видовым соответствием этого глагола. Форма же *поймали* обозначает самостоятельное действие с характеристикой результативности, но безотносительно к глаголу *ловить*. — Лишь в известных условиях они образуют соотносительные по виду пары. Но между членами этих пар возможны и смысловые различия.»[1]

Великолепно освещает А. Н. Тихонов видовые особенности глаголов движения («моторных» глаголов) и т. н. «дефектные», параллельно с этим он отмечает, что авторы Академической грамматики неправы, считая, что в русском языке гораздо больше непарных глаголов НСВ, чем непарных глаголов СВ. Тихонов утверждает как раз обратное, он считает, что количество одновидовых глаголов СВ намного превышает количество одновидовых глаголов НСВ (стр. 43).

Учитывая и размеры книги, можно с уверенностью сказать, что самую значительную часть ее представляет *третья глава*. Это полностью соответствует и целям, выдвинутым Тихоновым в его научном труде. По мнению автора, самым большим недостатком обучения глагольному виду является то, что до сих пор мало внимания уделялось видовым парам, в то время как при обучении русскому языку как языку неродному, это должно быть сущностью ознакомления с глагольным видом. Далее следовало бы уделять больше времени выяснению тесных взаимосвязей вида и временных отношений и шире применять наглядные пособия, исходя из того, что простыми рисунками, серией картинок можно легко демонстрировать различия между глагольными видами. В книге А. Н. Тихонова приводится несколько таких серий рисунков. Основываясь на взглядах А. В. Бондарко и Л. Л. Буланина,[2] он кратко излагает специфические значения двух видов и останавливается на том, какую разницу в значении вызывает отрицательная частица *не* в повелительном наклонении глаголов СВ и НСВ. Автор на блестящих примерах иллюстрирует использование инфинитива глаголов СВ и НСВ со словами *надо* и *нельзя: В этом месте нельзя переходить* (т. е. воспрещается!) и *В этом месте нельзя перейти* (т. е. невозможно) и т. п.

Самой содержательной и интересной частью этой главы является, несомненно, изучение семантики глагольного вида (95—131), в которой автор еще раз подытоживает общие и специфические значения видов, раскрывает условия реализации видовых значений, подчер-

[1] *В. М. Никитевич*, Грамматические категории в русском языке. Учпедгиз, 1963, 135.
[2] *А. В. Бондарко, Л. Л. Буланин*, Русский глагол. Под ред. Ю. С. Маслова. Ленинград 1967.

кивает, что в выборе вида большую роль играет среди всего прочего и речевой контекст, дает характеристику взаимосвязей между видовым и лексическим значением глагола, между видом и наклонением. В связи с последним он останавливается и на проблеме модальности.

Тихонов отдельно останавливается на сложной структуре глаголов движения и указывает, что форма прошедшего времени моторных глаголов НСВ выражает неопределенность этой моторности: *Сказал мне, что з а х о д и л за мной кто-то* (т. е. зашел и ушел). Формы же прошедшего времени глаголов НСВ, похожих на глаголы движения, выражают, что в момент речи результат действия уже не ощущается: Ночью я в с т а в а л (встал и опять лег). *Вчера я п о д н и м а л с я на эту гору* (поднялся и спустился). *Вчера днем на два часа о т к л ю ч а л и свет* (отключили, потом опять включили). *Кто это с н и м а л мое пальто с вешалки?* (снял и повесил). *Кто же н а ж и м а л на кнопки?* (нажал и отпустил) и др. (108 стр.)

Весь научный труд доказывает, что А. Н. Тихонов великолепно разбирается не только в теории глагольного вида, но и в практической и методической стороне этой трудной грамматической категории. И хотя он предназначал свой труд в первую очередь для преподавателей узбекских школ, — общие выводы, объяснения, прекрасные упражнения могут быть с успехом использованы в преподавании русского языка и в школах других национальностей. Нет никакого сомнения в том, что книга А. Н. Тихонова является огромным достижением методической литературы, получающей в последнее время все большее развитие.

Й. Бихари

Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Издательство «Наука», Ленинград 1967, 362 p.

In the edition of the internationally well known Professor M. P. Aleksejev the Russian Institute of Literature in Leningrad (Puškinskij Dom) published a volume of studies under the title "The Period of Enlightenment". As one of a series of publications presenting the results of the comparative research of the Institute it is meant to describe the critical reception of some important Western writers of Enlightenment in 18th century Russia. The book presents an amazing amount of facts and figures; the influence of the Western writers of Enlightenment on contemporary Russian thought — although pointed at plentifully in this volume already — will be the subject of a separate publication as the authors promise here.

Ju. D. Levin: *The English Periodical Essay and the Russian Literature of the 18th Century*. This is the first attempt to render a statistically furnished account of the borrowings from the English periodicals in the Russian journals of the 18th century. As it is stated in the paper, the amount of the English essays published in Russian is much more significant as has been hitherto supposed. It is rather difficult to give any exact figure mainly because, according to the contemporary practice of translation, very often the source is not stated at all, or — since English was not much known at the time in Russia — English writings were most often translated from French or German publications, and it is often the intermediary translation that is indicated. Levin presents amazing statistics, indeed: thanks to the translations from various sources, the Russian reader may have known of about twenty different English journals and magazines, and there were more than 300 essays and articles published in Russian in the 18th century — many of them in more than one translation. The so called "oriental", exotic tales, visions and allegories seem to have been the most attractive, some of these were published successively in 9 different translations in various Russian papers. In general it may be

noted that the Russian public was most keen to read moralizing writings, satire appears to have had less appeal in Russia.

The *Spectator* was the most popular of all the English periodicals of the 18th century: more than one half of the material borrowed is from the *Spectator*. The specific genre of Steele and Addison, the periodical essay was imitated in Russia, too, though the direct models for the Russian periodical essay were French or German publications inspired by Steele and Addison.

In his study Levin keeps to the chronological order of the development of journalism in Russia; as he describes with full statistical estimation the English influence and analyses the translations, he also presents an excitingly vivid and realistic picture of the political warfare, the tactics of the various trends in contemporary Russian journalism (satirical papers, publications of the "official Enlightenment" controlled by the monarch, Catherine II, the sentimental school, etc.) and, as the most interesting aspect of his work, Levin also analyses the question of what the function of the English borrowings was in the politically motivated literary strife of the day.

Some of the most important and influencial figures of the literary and public life of the period like Trediakovskij, Sumarokov, Novikov, Karamzin, are also referred to, their attitudes to the English products of Enlightenment are discussed at considerable length.

In direct analyses or in most suggestive references Levin also manages to give a Marxist interpretation of the English periodical literature of the 18th century — first of all in confrontation with the ideology of French Enlightenment, or, more precisely, in the light of the different functions that the English and the French thought of the period of Enlightenment assumed in Russia in the fermentation of ideas. Especially after the 70s, the two Western influences are different in their effect: the founders of the sentimental school in Russia and the supporters of enlightened absolutism turn to the English ideal alike, the former in order to counterbalance the influence of French rationalism and classicism, the latter, being alarmed by the growing radicalism of the French social ideas. In England "symptoms of sentimentalism keep appearing already in the journal of Steele and Addison; and Dr. Johnson's scepticism of the postrevolutionary century, on the other hand, suggests reconciliation."

In the appendix two translations of *Spectator* N° 139 are published now for the first time (the first translator's name is not indicated, the second is Trediakovskij) and a bibliography of all Russian translations of the 18th century periodical literature is offered.

In the field of the Russian literary contacts the vital question of French influence has not been very much investigated and philologically documented up to now.

P. R. Zaborov: *Voltaire in 18th century Russian Translations*. The author gives a critical account of the Russian translations of the first works of Voltaire and describes the attitude of the most important 18th century thinkers and writers in Russia to Voltairianism. In general it can be assumed that Voltaire was exceedingly popular with all circles of educated Russia in the second half of the 18th century. His works were read in French, translated into Russian, they were widely spoken about, and discussed. He was imitated, addressed in numberless letters, visited in pilgrimages. It is interesting to note, however, that at the beginning Voltaire was translated by writers who felt no affinity with him. It was in 1743 that his first work appeared in Russia, his poem *Les deux amours*, translated by Antioch Kantemir. As far as the correctness of the translation goes, it is perfect, but in his archaic style the beauty of the original is lost.

The second translator of Voltaire was N. Lomonosov, who was always very reserved in his declarations about Voltaire (when later Voltaire worked on his history of the age

of Peter the Great and Lomonosov among others compiled material for him, his reticence grew into downright antagonism) but in his library there were quite a number of original publications of Voltaire. His only translation *(Au roi de Prusse)* was prepared in November 1756 and in December of the same year Count M. L. Voroncov, the influential statesman in a letter of his sent Lomonosov's translation to Paris to inquire if it was the work of Voltaire indeed. So just as the original in France *Au roi de Prusse* was handed in Russia, too, from one reader to the other in handwriting. Besides the fact that the poem raised problems and sentiments that had a great appeal at that time in Russia, the success of the translator must also have been responsible for the extraordinary popularity of the piece.

In the most interesting part of his essay Zaborov examines the journal *Le caméleon littéraire* (published in Petersburg, in French, 1755) which carried substantial literature connected with Voltaire. The editor of the journal was Šuvalov's secretary, chevalier Dulussy. The most interesting information it offered to its Russian reader was its account of, and commentary on the polemic of Voltaire and La Baumelle. Later on the editor, who obviously was an enthusiastic Voltairian, got completely absorbed in the revival of the old controversy between Voltaire and Crébillon, in this case the Russian reader again was offered a fully documented report of the two Frenchmen's polemic with detailed commentary. In the brief period of its publication (one year: 1755) this journal contributed very significantly to the Russian reader's knowledge and understanding of Voltaire. Besides the polemic already quoted the journal informed the reader of all of Voltaire's works published in 1755 and presented his asthetic creed, his opinions concerning all the important contemporary social and artistic issues at all length.

Further on Zaborov discusses the Voltaire translation of Sumarokov, the poet and dramatist, and endeavours to point out Voltaire's influence in his work. This has been a very much neglected field; Zaborov has collected an immense material from the archives to present a picture as complete as possible.

The author tries to define the place of Voltairianism in the development of the most specific and characteristic features of Russian Enlightenment. In the closing section of his paper he gives a critical account of the various translations of Voltaire into Russian. A list of the 18th century Russian translations of Voltaire's poems and of poems circulated in handwriting is appended.

In one of most interesting articles of the volume Ju. M. Lotman discusses *Rousseau and 18th century Russian Thought*. Although quite a good deal of scolarly interest has been devoted to the problem of Rousseau's influence in Russia, it is far from being thoroughly analysed, and Russian Rousseauism itself has never been discussed as a specific phenomenon. Lotman points out that no thorough analysis can ever be given to the phenomenon of Russian Rousseauism until it will be realised that Rousseauism is to be regarded as a typological phenomenon of Europian culture and not as the accidental sum total of certain notions. In Lotman's opinion the critics of this period fail to see and to discuss Rousseau's ideas as a complete structure of a specific type and thus are unable to assess Rousseau's influence on the history of Europian thinking. It is quite obvious that there are a number of motives traditionally ascribed to Rousseauism that appeared in the Europian (and not only in the Europian) body of thought much before the time of Rousseau. Lotman thinks that at a specific period in the development of human ideas and sensibilities there is a specific ideological structure that necessarily comes into being which is most commonly named Rousseauism. Lotman draws up an abstract model to describe the phenomenon, and most probably, of course, it is in Rousseau's work that this abstract structure is most fully embodied. Only after a typological approach to Rousseauism will it be possible to examine the historical process of how

Rousseau's work produced Rousseauism. Lotman seems to intend to publish a separate essay on this problem and, considering his unconventional approach to the period and phenomenon in his present work, one feels certain it will prove to be significantly informative.

In his present study Lotman describes Rousseau's reception in 18th century Russia and his early Russian translations. It is highly interesting to know that all his works without exception were translated into Russian in the 18th century. Some works of his like *La Nouvelle Héloïse*, *Émile* and *Du contrat social* soon came to be regarded and were regarded for a long time as a list of the most important books, and interestingly enough those of his readers in Russia, including Radiščev, for whom Rousseau was first of all the author of these books did hardly react at all to his *Confessions*, Lotman says.

The contemporary Russian reader did not only read Rousseau but could follow the critical polemics surrounding his figure. In the 50s and 60s of the 18th century Rousseau was considered to be the critic of rationalism, it was this conception that inspired Sumarokov's polemic against Rousseau and it is in the light of this polemic that one can understand certain allusions of Sumarokov in his tragedy *Dmitry, the Usurper*.

After the publication of *Du contrat social* the controversy around Rousseau grew to be extraordinarily passionate, and from that time on a new and important period can be distinguished in the history of Rousseau criticism in Russia. Lotman describes in detail the process of polarization of the Russian intelligentia following the appearance of *Du contrat social*. This process was stepped up by the publication of Rousseau's letters to Voltaire in Russia; from them the Russian reader could gather an understanding of the inherent differences within the Western movement of Enlightenment. After Rousseau's death in 1778 a new demand appeared for his works published posthumously — the writer of the *Confessions* now appeared in a new light.

Further on a question practically ignored up to now is raised: the attitude of the Russian free masons to Rousseau — first of all the reaction of Fonvizin, which underwent some significant change — is surveyed. Fonvizin's early declarations concerning Rousseau are negative, or even disparaging, but after the publication of the *Confessions* they are radically changed in tone. In the polemic of Fonvizin you can see an ambitious attempt at a synthesis.

Rousseau's influence upon Radiščev is also presented in all detail: the Russian enthusiast of Helvetius naturally did not respond to all in Rousseauism.

The change in the attitude of the Russian intelligentia is discussed again following the French Revolution. The sentimentalist Karamzin was first of all impressed by the psychology and sociology of Rousseau. Lotman, however, doubts the generally accepted idea that Karamzin had a totally one-sided view of Rousseau and did deliberately ignore the rebellious, the democratic trend in his make-up.[1] Lotman quotes Karamzin's letters and other writings at length and shows in a most convincing manner how clearly Karamzin understood the connection between Rousseau and the revolutionary storm of Paris; at the same time, he also points out the profound change that Karamzin's social view underwent after the shocking events in Paris between 1794—1800.

Lotman declares that when describing history of Rousseau criticism in Russia it is not only the influence of Rousseau that one is to take into account, but the "receptive medium", the Russian reading public, the intelligentia first of all, is also to be critically examined, and Lotman does so, indeed remarkably well.

[1] *Г. Р. Гуковский:* Карамзин. Историй русской литературы, 5. Москва—Ленинград 1941, 75.

R. J. Danilevskij: *Lessing in 18th Century Russian Literature.* According to the author three periods can be distinguished in the history of the critical reception of Lessing in Russia: in the 60s, 70s it is his fables first of all that reach Russia; in the next decade his plays get to be more and more widely known; and, finally, it is only at the very end of the 18th century, or during the first half of the 19th century that the literary circles of Russia wholly realize the aesthetic novelty of his works and the significance of his critical theory.

As a matter of fact, the first critical survey of Lessing's work was written as late as in 1856 by Černiševskij, so his contribution to the history of criticism was critically assessed at the time when the theory of Russian realism was being established.[2]

Karamzin is perhaps the writer in Russia who did the most to present Lessing to the Russian reader; among other things he translated *Emilia Galotti.* He was first of all impressed by Lessing's psychological insight and by the emergence of the Shakespearian traditions in his drama. His translation of Lessing was often quoted in the Shakespeare controversy in Russia. And finally it was most probably Karamzin who was the first to recognize the importance of Lessing as a literary reformer after his visit to Germany. The author gives a critical analysis of the most important 18th century Lessing translations (including Karamzin's) by contrasting several concrete passages.

R. M. Gorochova: *Goldoni's Plays in 18th Century Russia.* As was usual throughout Europe, in Russia, too, the moral plays of Goldoni had the greatest popularity, his comedies that meant to „correct defects", that mocked at the bourgeois, aristocratic manners and ways. His farce based directly on the traditions of the commedia dell'arte, for obvious reasons, could not easily be transplanted onto foreign stages. The author wants to give a quantitative estimation first of all of Goldoni's influence in contemporary Russia, but she also gives a brief criticism of all the still available translations.

First the history of the presentations of various opera bouffe in Russia is discussed. These operas based on Goldoni's plays were staged in Russia by various foreign, first of all Italian and German companies. According to contemporary practice, the libretto of each production was printed in Italian or French (which was better understood), but without Goldoni's name being indicated. More than twenty of Goldoni's plays reached the Russian audience in opera form.

Immediately after the success of *Le Bourru bienfaisant* in Paris a tremendous interest in Goldoni himself appeared in Russia; the first translations of Goldoni were soon published, *Il servitore di due padroni* was published in two different translations successively in the 18th century. Although the great number of the published translations and of the productions show that the Russian audience and readers can well have known Goldoni already in the 18th century, there was practically no critical analysis written or critical reference made at the same period. In 1791 Karamzin reviewed in his own journal Goldoni's *Mémoirs* that had appeared four years earlier in Paris, and though the review was brief, it was very positive. It is already at the beginning of the 19th century that A. E. Izmailov's essay was published (Of Goldoni, the Glorious Italian Writer) being the first attempt to assess the aesthetic significance of the whole of Goldoni's work, and then, after a long time, it is only in the 60s that one can see a revival of interest in Goldoni.

A bibliography of Goldoni's works published in Russia in the 18th century is appended.

Ágnes Péter—Mária Tétényi-Halász

[2] *Н. Г. Чернышевский,* Лессинг, его время, жизнь и деятельность, 1856. Полное собрание сочинений, 4. Москва 1948, 5—221.

Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Ответственный редактор М. П. Алексеев. «Наука», Ленинград 1972, 294 p.

The department of international relations of Russian literature in the Pushkin House (Leningrad) led by Professor M. P. Aleksejev, has focused its attention on investigating the relations of Russian literature and world literature. The efficiency of the work of the department is well demonstrated by the substantial volumes edited by M. P. Aleksejev and quite frequently reviewed here.

The collection of articles entitled "Early Romantic Trends" is part of a series the first volumes of which came out under the titles *Эпоха Просвещения* and *От классицизма к романтизму*. Similarly to the previous publications of the department this collection of articles is characterized by an abundance of material which, however, does not mean a lifeless pile of data — as a matter of fact, we can witness the process how the facts get arranged into a convincing conception. The studies are concerned with the Russian reception of foreign writers and literary themes in close connection with the development of Russian literature, as well as with the development of the Russian approach to poem translation.

R. Ju. Danilevskij, while portraying the reception and influence of the great German poet in Russia in his essay on Schiller and the development of Russian romanticism, gives an idea about the main trends of interest for German literature in the given period. For instance when talking about Karamzin, Schiller's first Russian "mediator" he gives manifold information about Karamzin's connections with German literature, about the main stages of getting acquainted with Schiller's work and he examines the Schiller motifs appearing in Karamzin's works. The influence of Schiller's dramas on Karamzin's short stories gets a varied elucidation and Karamzin's Schiller translation is analysed. We shall specifically point out his assertion according to which certain facts and characters in Schiller's unfinished drama of Russian subject matter (about Dimitrij the pretender) point to the possibility that Schiller might have been acquainted with the relevant material of Karamzin's historical work.

Schiller earned fame for himself in Russia primarily as a playwright. That is why the author of the essay puts special stress on the analysis of the Russian translation of the dramas: he always clears up the sources of the translations and — what is most important — on the basis of a comparison with the original estimates how much of the message of a particular Schiller drama was conveyed to the Russian reader or to what extent the original was altered conceptually and stylistically. For instance the analysis of the critical reception of *Die Räuber* shows very clearly how the representatives of the old and the new trend are confronted. This drama of Schiller not only got into the focus of heated debates but served as a pattern for Russian writers dissatisfied with classical dramaturgy and simultaneously exerted an influence on romantic esthetics just developing and on the dramas of the period.

R. Ju. Danilevskij also talks about the other genres of the Schiller oeuvre: prose and lyrics. A specially interesting part of his essay is devoted to the interest in Schiller of a company called the 'Society of Friends of Russian Literature'. This group, closely related to the Decembrists, was primarily attracted by the revolutionary character and social pathos of Schiller's poems. It is the merit of the members of this society that the Russian reader could get acquainted with some of Schiller's essays on esthetics the main ideas of which — e.g. the defence of the new, Shakespearean theatre — were typical in Russia, too, since the battle between the representatives of the old and the new theatre was the same as it had been in Germany in the 1780s. The analysis of the rich material

convincingly proves how great an authority Schiller was in Russia even in the first decades of the 19th century; his esthetics and his actual work helped the development of Russian romanticism and that is mainly why he became the target of the attacks of conservative trends.

D. M. Šaripkin in his essay on "The Scandinavian Theme in Russian Romantic Literature" points out that in Russia (as in Europe generally) the main source of interest for Scandinavia of the developing romantic trend was the many volumed "History of Denmark" by the Swiss historian Mallet. He gives a thorough analysis of Mallet's work and talks about those Russian translations and treatments that were born on the basis of this work (e.g. the translations of I. F. Bogdanovič, N. A. Ljvov, and the works of Scandinavian subject matter of the latter). The author of the essay reveals how interwoven the Ossianic, Scandinavian and Old-Russian elements are in the consciousness of Russian romantic criticism. At the same time the representatives of romanticism did not fail to notice the difference between the Ossianic songs and the poetry of the skalds which consists in the following: while the Ossianic songs are characterized by an elegiac tone and by the mourning for the irretrievable past, Scandinavian poetry is dominated by the martial, pagan spirit of the Vikings enjoying the pleasures of life. Ossian is more lyrical, more pathetic than the skalds and goes deeper into the human soul. It is exactly through these properties that he influenced early romanticism. But that is why he is an exclusively preromantic phenomenon — his influence began to diminish in the 1820s. The Edda cycle and the sagas, on the other hand, these pieces of real folk poetry, are equally important in early and late Russian romanticism. We must not fail to notice that the Scandinavian theme attracted the Russian reader not solely with its exotic qualities but with its being closely connected with questions of Old-Russian history, with the development of the Russian state. It is a well known fact that romanticism was interested in the national past. When in 1800 the most prominent work of Old-Russian literature, the Igor-song became available they wanted to find its place in world literature, to compare it with the Ossianic songs, with the poetry of the skalds. The first part of the essay ends with the characterization of the works of early romanticism using Scandinavian themes and as a summary the author asserts that this theme became an organic part of the patriotic, heroic themes in the early period of Russian romanticism.

Later on the author of the essay gives a picture about Deržavin's and Karamzin's interest in the different aspects of the Scandinavian epic and then he characterizes the period after 1811. He calls attention to two basic tendencies concerning Russian romantic authors. One of them appears in the poetry of K. N. Batjuškov: Batjuškov, being closer to the traditions of classicism, was primarily attracted by the heroic, 'earthly', pagan nature and love of freedom of Scandinavian poetry. Žukovskij, the master of subjective romantic lyric poetry, is rather repelled by this: it is his interest in national history that leads him to certain themes and traditions of the Scandinavian epic. Writers belonging to Puškin's circle such as A. A. Delvig, E. A. Baratynskij, N. M. Jazykov are equally influenced by the theme at the beginning of their career.

D. M. Šaripkin gives a very interesting analysis of the motifs of the Scandinavian interest of the Decembrists. He emphasizes that the Decembrists, who focused their programme on the creation of an independent national culture and literature, turn to the Russian national past with great interest and in connection with this they study Danish, Swedish, German, French, English literature concerning the life of Northern countries, and they regularly give an account of the situation of Scandinavian studies in their journals. In the articles of the Decembrists (O. Somov, A. Bestužev and others) Scandinavian poetry appears as an example of heroic, patriotic poetry heralding ideas of liberty. Different aspects of the Scandinavian theme appear with the Decembrists —

J. P. Ljucenko, Rylejev for instance put the fight of free Slavs against Varjag conquerors into the middle of some of their works. At some other places they use certain traditions and stylistic means of the Scandinavian epic. Finally — as e.g. A. I. Odojevskij does it in his allegorical poem called *Trizna* — they express their faithfulness to the ideas of Decembrists through Scandinavian motifs.

P. R. Zaborov in his essay on "Germaine de Staël and the literature of the first third of the 19th century in Russia" treats his subject from the point of view of the development of Russian romanticism, too. Previous investigations have cleared up the questions of Mme de Stael's Russian connections and her influence of Russian intellectual life. The Russian reception of her literary works and her book 'On Germany' is not less interesting. The fact that her first work to be translated into Russian (Zulma) was reviewed by the distinguished writer, Karamzin in 1796 must have had a role in her becoming so popular in Russia. The first news about the novel *Delphine* also appears in Karamzin's journal *Вестник Европы*. Further on P. R. Zaborov gives a picture about the Russian reception of *Delphine* and *Corinne* (the first appeared in Russian for the first time in 1803—1804, the second in 1809—1810). He does not simply present press reviews estimating (or discussing) the two novels: he characterizes the depth and importance of the influence of these works on the basis of archive materials, notes and drafts of writers. He quotes highly interesting examples from the diary of the Decembrist young N. Turgenev: for him *Corinne* is a guide in his wanderings in Italy; for Batjuškov the novel means a help in his getting acquainted with Italian culture. Puškin's Tatjana imagines herself to be the heroine of *Delphine* and in the first draft of the *Onegin* (later changed) Jevgenij Onegin's library contains *Corinne* among other works characteristic of the period. Zaborov points to the fact that while *Delphine* lost its attraction by the 1810s *Corinne* kept its popularity in Russia.

A very interesting part of the essay is devoted to the history of the reception of Mme de Staël's "On Germany". This work, which was considered, not groundlessly, by the Napoleonic censorship as an indirect criticism of the French situation, came out for the first time in 1813 in England. Some parts of it had been read out by the author to her acquaintances of St. Petersburg before it became available in Russian translation. Some of its chapters came out for the first time in 1814 in Russian journals. Simultaneously with the strengthening of Russian romantic tendencies, attention is being focused on those parts of the book that deal with German aesthetics, philosophy and literature. The most interesting pages of Zaborov's essay are those where he shows how the supporters of the old trend and those of romanticism are confronted in the course of the debate about the book, how unanimously the authoress is considered to be the inspirator of Russian romanticism (and therefore attacked) by the foes of romanticism, how consciously the representatives of Russian romantic aesthetics turn to the instructions of her book. Viewed from this aspect it becomes understandable why the group called "The Free Society of the Friends of Russian Literature" playing an important role in the development of Russian romantic literature — especially the Decembrist literature — puts so much stress on making Mme de Stael popular, why F. A. Vjazemskij, K. N. Batjuškov and Puškin deal with the book "On Germany".

Further on, when talking about the "after-life" of Mme de Staël's works in Russia, Zaborov singles out P. A Gabbe's writing and its critical reception which is important from the point of view of the Russian Mme de Staël cult and then gives a review of all those literary works the heroine of which is Mme de Stael. We should mention the appendix of the essay which contains some de Staël letters in the original and in Russian translation, with commentaries by P. Zaborov. These letters, kept in Soviet archives of manuscripts, have been published now for the first time.

Ju. D. Levin's essay "On Russian Poetry Translation in the Age of Romanticism" is composed of three, seemingly independent chapters. In fact it is the three parts together that give a dynamic picture of the principles and practice of translation of the age.

In the first chapter (V. A. Žukovskij and questions of poetry translation) the author examines Žukovskij's principles of translation in connection with the development of the Russian approach to translation. It becomes clear immediately at the beginning of the essay that Ju. D. Levin employs a strictly historical approach: he argues with those who project the present idea of translation back to the age of the poet, he takes a stand against every attempt of modernisation. He proves with the help of a rich collection of examples that in the first decades of the 19th century translations of prose works were considered primarily as the works of their original author, poetry translations were considered as the original work of the translator. Žukovskij expresses the type of approach of the age in a succint and apt way when he writes: "The prosetranslator is a slave while the poetry translator is a competitor." Ju. D. Levin does not talk about the comparison of Žukovskij's translations with the original works as the question has got an extensive literature. Instead of this he sums up the essence of the principles of translation of the poet and characterizes the way they are realised. He points out that Žukovskij keeps his independence from the selection to the new creation (since these works deserve the name of new creation rather than translations in the modern sense of the word), he does not subject himself to the individuality of the poet he translates. Referring to Belinskij Levin draws the conclusion that what Žukovskij does is not translating certain poets into Russian but rather transplanting German and English romanticism. He calls attention to the fact that Žukovskij does not separate his translations from his own poems in his volumes of collected poems. Other poet-translators of the beginning of the century do something similar which shows that this is a reflection of the approach to the poetry translation of the age. And this practice is changed only later when translation is no more considered as a means of selfexpression, when translated poems are not held to be the own works of the translator but of the real author.

Levin characterizes in a short but interesting way the connection between the principles of translation of Žukovskij and Puškin. He argues against attempts of modernizations in the case of Puškin, too, and asserts that Puškin influenced Russian translation practice indirectly through revealing hitherto unknown possibilities of metrics and creating new stylistic means. His assertion seems to be convincing according to which *Boris Godunov* and the "small tragedies" paved the way for later Shakespeare translators to a greater extent than Puškin's poem *Angelo* did which was based on Shakespeare's *Measure for Measure* and which contained fragments of translations, too.

In the second part of his essay Levin deals with a translator less prominent than Žukovskij, but a very peculiar individuality, I. I. Kozlov, and it is not less instructive from the point of view of illuminating the approach of translation of the age. Levin employs a different method of analysis in the case of Kozlov than he does with Žukovskij. While with Žukovskij he examined mainly principles of translation, when characterizing the less analysed Kozlov translations, he pays more attention to the practical realisation of the principles. He compares translations to the originals and thus we can witness the gradual reformulation of a poem in the translation. E.g. we see how Ch. Wolfe's poem *The Burial of Sir John Moore* gets far less concrete than the original, how the emphasis is shifted — in accordance with Kozlov's own poetry — from outer events to the subjective experiences of the lyric hero, how sentimental and melancholic elements appear in Kozlov's Byron translations instead of the revolutionary character of the original. Kozlov's introduction is interesting because while Žukovskij's authority made critical remarks concerning his method impossible at the beginning and even later

they were subdued, it becomes clear from the critiques of the translations of Kozlov representing a similar approach that dissatisfaction began to accumulate against these principles of translation as early as the last years of the 1820s.

Finally, the third part of the essay deals with N. I. Guber and his Faust translation. The part giving a concise outline of Guber's biography and literary activity might be interesting in itself too, but it is not self-contained within the essay: it can be a starting point for the introduction of the first Russian Faust translation (1838). The demands of the thirties play a role in the development of Guber's principles of translation. At least in principle he better approaches the requirement of faithfulness to the original than Žukovskij or Kozlov do. As it is shown in his Faust translation he could realise this principle the best in those details which come quite close to Guber's own poetry because of their mood and nature. The transplantation of certain lyrical parts and monologues is successful, lines with an ironic touch are less brilliant: as a result of the specific philosophical interpretation of the poet certain parts get a different colour, Faust's figure clearly gets nearer to the lyric hero of Guber's poetry. Despite of its faults this translation is an important event of the literary life of the Russia of the last century: The Guber translation of Faust made it possible for many to get acquainted with Goethe's immortal masterpiece.

The four above reviewed essays characterize the world literature orientation of early Russian romanticism from four different aspects. The volume brings us nearer to the understanding of the complex process of development of Russian romanticism. Apart from the rich material the strict aspiration for truth is to be underlined that characterizes this collection of articles, too, similarly to the other publications of the department. This manifests itself, among others, in the fact that the authors discard every unsupportable legend even if it is more attractive than reality. They base their conception on checked facts. We hope that this interesting and carefully edited volume will soon be followed by similar investigations of other periods.

Zsuzsanna Zöldhelyi-Deák

В. Я. Брюсов, **Рассказы и повести.** Wilchelm Fink Verlag, München 1970, 721 стр.

С Брюсовым произошло парадоксальное явление. Имя признанного метра русского символизма, основателя первого советского литературно-художественного института и вообще — по словам М. Горького — «самого культурного писателя на Руси» с почтением упоминается в любом обзоре русской литературы XX в., однако произведения его не только изучаются непростительно фрагментарно, но и переиздаются крайне редко. Упрек академика П. Беркова в адрес отечественного литературоведения, позвучавший в 1963 г.[1] в связи с отсутствием как научной биографии Брюсова, так и сколько-нибудь полного собрания сочинений его, до сих пор остается в силе. На этом фоне каждое новое издание произведений Брюсова не может не привлечь к себе благодарного внимания исследователей русской литературы начала века. Тем более это касается книги прозы.

Брюсов — поэт, критик, переводчик, исследователь известен гораздо больше, чем Брюсов-беллетрист. Хотя перу его и принадлежат нашумевшие в свое время романы «Огненный ангел» и «Алтарь победы», множество рассказов, повестей и новелл, большая часть которых осталась за пределами собранных писателем сборников, — проза его остается мало известной, недооцененной. Будучи в стороне как от жанрово-стилистических

[1] Брюсовские чтения. Ереван 1964.

поисков символистской прозы, отмеченных именем А. Белого, так и от новых тематических устремлений знаньевцев, проза Брюсова казалась долгое время менее достойной серьезного изучения, чем остальные жанры творчества этого плодовитого художника. Заслуга настоящего издания прежде всего в том, что оно — будем надеяться — поможет рассеять сложившееся предубеждение.

Рецензируемая книга является, в сущности, первым относительно полным собранием малой прозы Брюсова. В нее вошли два сборника, составленные самим автором из более ранних журнальных изданий 1907 и 1913 гг. («Земная ось» с дополнениями второго издания, 1910 г., и «Ночи и дни»), том неизданной прозы, выпущенный вдовой писателя в 1934 г., а также два рассказа из журнала «Русская мысль» («Обручение Даши», 1913, и «Рея Сильвия», 1914).

Все эти новеллы, рассказы, драматические сцены для чтения, фрагменты неоконченных романов и повестей (всего 31 произведение!) четко делятся на 3 типа по одному главному характеризующему признаку, которым обуславливается в конце концов и жанровый аспект произведения. Этот признак — время. Настоящее, прошедшее и будущее.

Настоящее — время действия то психологических, то полуфантастических миниатюр, бóльшая часть которых составляет сборники «Земная ось» и «Ночи и дни». В эстетическом отношении эти рассказы не равноценны: одни — не поднимаются выше уровня «дамского чтения» («Мраморная головка», «Сестры»), другие — поражают классической законченностью, «холодной и пристальной способностью к анализу», которую подчеркнул у Брюсова А. Блок.[2]

В предисловии ко 2-му изданию «Земной оси» сам автор заметил, что во всех этих рассказах с разных сторон освещается «мысль об том, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между „сном" и „явью", „жизнью" и „фантазией"» (695). Интересом к иррациональному, к переходам от реального к призрачному «таинственные рассказы» Брюсова связаны — по его собственному признанию — с прозой Э. По, Ст. Пшибышевского. Но и в русской литературе можно указать на не упомянутую Брюсовым традицию «таинственных повестей» Тургенева и предшествовавшей им романтической новеллистики начала XIX в.,[3] а также на современного Брюсову (но несколько более позднего в этой теме) Л. Андреева. Любопытная черта отличает автора «Ночей и дней» от намеченной линии. Как никому другому ему свойственно сочетание крайнего, непреодолимого интереса ко всем таинственным, «мистическим» явлениям жизни со столь же крайним, трезво-позитивистским толкованием их. И это вполне соответствует тому соединению импрессионистической прихотливости с логически рассчитанной конструктивностью в его поэзии, которое вызывало и вызывает самые противоположные реакции читателей стихов Брюсова.

Как известно, Брюсов сотрудничал в спиритическом журнале «Ребус», рецензировал оккультные сочинения в «Весах», изучал эзотерические книги средневековья и вообще — слишком «заигрывал с мистикой», что смущало многих его современников, не говоря уже о наших. Но не следует забывать, что когда Брюсов писал о смерти и «пакибытии», он весьма трезво объяснял, что имеет в виду не «загробное существование» духа, а возможность функционирования отдельных групп клеток в течение некоторого времени после клинической смерти. И в спиритизме Брюсова привлекали те моменты, которые в наше время скорей находятся в ведении парапсихологии. «Спиритические силы, — говорил писатель Вл. Ходасевичу, — со временем будут изучены и, может быть, даже найдут себе применение в технике подобно пару или электричеству», — разве это не предвидение опытов по исполь-

[2] *А. Блок*, Сочинения, V, Москва—Ленинград 1962, 640.

[3] См. об этом *Ж. Зельдхейи-Деак*, «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века: Studia Slavica 19 (1973) 347—364.

зованию биосвязи в современной технике? Даже в «мистических» тяготениях Брюсова, — как точно подчеркнул Д. Максимов в своей последней монографии о поэте,[4] — отразился антимистический, трезво-позитивистский склад его сознания. В новеллах это соединение «мистического» с позитивистским создает совершенно своеобразную атмосферу «рационализма смутного».[5] Одной рукой Брюсов творит атмосферу таинственности, другой — разрушает ее. И так — без конца. Возникает ощущение мистификаторской игры автора с читателем, проницательно описанное еще А. Белым в его отклике на роман «Огненный ангел»: «Брюсов является . . . то скептиком, то, наоборот, суеверно верующим оккультистом; из-под маски Локка и Юма выглядывает лицо Агриппы; но едва вы поверите в это лицо, оно становится маской; из-под маски над вами уже смеется ученик английской психологии: и так далее, и так далее.»[6] Нежелание снять маску подчеркивается тем, что повествование целиком передается рассказчикам, автор же демонстративно самоустраняется. При этом он, однако, в отличие от Л. Андреева, следующего подобному приему повествования, уже в предисловии к I сборнику предусмотрительно предупреждает читателя, что он вовсе не ответствен ни за поверхностные максимы, ни за стиль своих повествователей.

Особняком стоит среди брюсовской прозы на мотивы современности повесть «Обручение Даши». Было ли это случайной прихотью писателя, или началом незавершенного перехода, но «сцены из жизни 60-х гг.» (как значится в подзаголовке повести) свидетельствуют о большом таланте Брюсова-бытописателя, создателя выразительных жанровых сцен и типических характеров из мира Островского.

Широко представлена в книге историческая проза писателя. Собранные здесь исторические повести, рассказы, фрагменты неоконченных романов и наброски планов убедительно говорят о том, насколько энциклопедическая образованность художника сказывалась на широте его замыслов. В пандан к осуществленным и неосуществленным замыслам «лирического отображения всех стран и всех времен» (так назвал автор «Сны человечества») писателем был задуман и прозаический цикл — «66 картин из жизни народов различных времен и стран». Как видно из публикации И. Брюсовой (352—353), эта необъятная панорама должна была открыться эпохой Атлантиды[7] и завершиться Россией. Лишь малая часть грандиозного замысла была осуществлена, но и это — только относительно немногое (исторические картины из эпохи Трои, Византии, Италии VII в. и, конечно же, Рима), — вместе с рассказами «В подземной тюрьме» и «Рея Сильвия» достаточно полно освещает метод Брюсова в исторической прозе.

В предисловии к неосуществленному циклу автор писал, что его исторические рассказы представляют собой нечто среднее между «историческими романами» и очерками по бытовой истории. В них он старался соединить художественную живость и яркость со строгой достоверностью. Отсюда следует тот сугубо научный подход к историческим данным, который позднее был свойствен и Ю. Тынянову.

Историческая проза Брюсова насыщена информацией: в ней масса подробностей, штрихов, убедительно восстанавливающих историко-бытовые детали. Особенно это характерно для произведений из эпохи древнего Рима — Города, судьба которого была для

[4] *Д. Максимов*, В. Брюсов. Поэзия и позиция. Ленинград 1969, 55.

[5] По удачному выражению Ю. Тынянова применительно к стихам: *Ю. Тынянов*, Проблема стихотворного языка. Статьи. Москва 1965, 271.

[6] *А. Белый*, Арабески. Москва 1911, 456.

[7] Брюсов серьезно занимался этой проблемой. В 1917 г. в журнале «Летопись» (№№ 5—10) была опубликована его большая работа об Атлантиде, не утратившая научного значения до сих пор. П. Берков обратил внимание на возрождение брюсовской гипотезы о существовании и гибели Атлантиды в дискуссиях наших дней. Ср.: Брюсовские чтения. Ереван 1963, I, 45.

Брюсова магически притягательной. «Юпитер поверженный» и «Рея Сильвия» свидетельствуют не только о чуткости проникновения в историческое прошлое, не только о строго научном знании источников, но и о глубоком умении мыслить историческими аналогиями, свойственном и другим символистам (ср.: «Катилина» А. Блока). Подобно «Алтарю Победы», эти произведения, повествуя о драматической эпохе смены антично-языческой культуры европейско-христианскою, заключали в себе аналогию с кризисно-переходным состоянием современного Брюсову мира. Прямые ассоциации можно усмотреть в размышлениях отца Николая, раннего проповедника христианства («Юпитера поверженный»), о том, что «каждое время верует в того бога, который ему соответствует», что «придут времена и истина христианства тоже умрет. Ее заменит другая, высшая. Но это будет через сотни, сотни и еще сотни лет . . .» (456, 457).

Однако не следует делать вывода, что мышление аналогиями приводило Брюсова к плоскому аллегоризму: спасением от схематизма спекулятивных построений Мережковского было для Брюсова погружение в живую конкретность прошлого. В умении синтезировать исторический аналогизм с живой конкретностью прошлого Брюсов опять-таки сближается с Ю. Тыняновым, несмотря на всю свою «застегнутость в сюртук» и полное отсутствие тыняновских гротескных деформаций.

Стремление рассматривать движение жизни в космических масштабах закономерно привело к тому, что в творчестве Брюсова заняло важное место не только историческое прошлое, но и гипотетическое будущее. Оно вводит читателя в иные жанры, тоже очень характерные для художественного мышления этого автора, — жанры научной фантастики и антиутопии. «Семь земных соблазнов», «Последние мученики», «Республика Южного Креста» и «Земля» рисуют в разных аспектах разные, разделенные, видимо, тысячелетиями, этапы отдаленного будущего Земли. При всем различии их сближает одно — внимание писателя к техницизму будущего мира: восхищение техническим гением человека и предупреждение об опасностях механистической, машинной цивилизации.

«Произведением неподдельно высоким»[8] назвал А. Блок драму для чтения «Земля». Изображая последний день последнего города на остывающей, рассеявшей атмосферу Земле, она больше всего говорит о масштабах интереса Брюсова к грядущим судьбам человечества. «Космическое любопытство» — так определил А. Блок основной психологический двигатель книги, куда вошло это произведение, открыв свою рецензию напряженно-лирическим размышлением: «Историческая «среда», в которой возникла эта книга, — безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти; оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов, которая превратила человеческий мозг в счетный аппарат; мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая не снилась науке; более чем когда-либо интуиция опережает науку, и нелепый с научной точки зрения факт — налицо: восприятие равно мышлению и обратно. Земная ось — фикция механического мышления, эта вымышленная для каких-то вычислений линия — представляется данной в магическом восприятии, пронзительным лучом, ударяющим в сердце земли.

Художник, обладающий ключом к этому сердцу, «художник-дьявол», которому творческая интуиция дает осязать самое страшное, невещественное орудие — *ось земную*, и провидеть самое темное сердце, которое она пронзает, тот центр, где в гудящем огне — математическое разрешение всех земных теорем, гармония всех чисел, сбегающих сюда по радиусам, — такой художник обладает безумно развитым слухом и зрением. Он слушает неслыханное, видит невиданное.»[9]

[8] *А. Блок*, указ. соч. У, 196
[9] Там же, 637—638.

Земная ось Брюсова, переработанная лирическим пассажем Блока в *ось земную*, появилась позднее в стихах Гумилева и Мандельштама как мысль о всепроницающем даре художника:

Стань ныне вещью, богом бывши,
И слово вещи возгласи,
Чтоб шар земной, тебя родивший,
Вдруг дрогнул на своей оси.

(*Н. Гумилев*, Естество. 1921)

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить, сон и смерть минуя,
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную . . .

(*О. Мандельштам*, 8 февраля 1937)

Так брюсовский образ земной оси стал осью единения четырех крупнейших художников эпохи.

Своеобразен аппарат книги. Это случилось, возможно, просто «по техническим причинам», благодаря не наборному, а копировальному методу издания книги, но произведения Брюсова оказались перемеженными комментариями разных времен. И вполне гармонируя с преимущественно временной структурой художественной мысли Брюсова, подобно геологическим пластам, расположились разновременные предисловия, послеловия и комментарии Брюсова (1907—1913), И. Брюсовой и И. Поступальского (1934), Д. Чижевского (1970). Их доминирующие темы выразительно отражают смену литературных запросов разделенных десятилетиями эпох и в то же время наглядно подчеркивают столь близкую Брюсову идею связанности и разности времен. Нельзя не упомянуть, однако, что самая простая и элементарно необходимая часть аппарата — содержание (оглавление) книги — выполнена крайне небрежно. Неловко отмечать, что зарекомендовавшая себя многими ценными изданиями редакция не позаботилась о такой малости как вынести в сводное содержание книги названия *всех* рассказов, помещенных в сборнике, а также указать страницы всех предисловий Брюсова, послесловий и комментариев. Не говоря о том, что не исправлена неточность издания 1913 г., в оглавлении которого оказалось выпущенным «Ночное путешествие» (см. стр. 148), не говоря о том, что в сводном перечне состава книги допущена досадная путаница страниц и названий (см. рассказы «Бемоль» и «В башне»), сам сводный перечень произведений составлен непродуманно: начало его просто указывает страницы оглавлений соответствующих брюсовских сборников, обрекая читателя, таким образом, на двойную трату времени при поисках отдельного рассказа. Жаль, что эта элементарная неточность вкралась в издание такой солидной серии, как „Slavische Propyläen".

Лена Силард

Книги о восточноевропейском авангарде

Květoslav Chvatík, Stukturalismus a avantgarda. Československý spisovatel, Praha 1970, 143 стр.

К. Хватик является первым, начавшим в чешской эстетике переоценку, можно сказать, первую научную оценку произведений авангарда. То, что он наметил в 1962 г. в своей новаторской монографии (Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky) на материале чешского искусства периода между двумя мировыми войнами, он поставил в более широкие взаимосвязи в своей книге Smysl moderního umění (1965). Непрерывность, преемственность его мыслей видна из того, что две главы из этой книги К. Хватик без каких-либо изменений снова опубликовал и в «Структурализме и авангарде». В настоящем

томе кроме этих двух статей еще три посвящены собственно искусству авангарда (*Авангард и структурализм; Видение мира изобразительным искусством; Искусство в мире науки и техники*). После этих пяти статей следуют другие пять, посвященные уже структурализму (чешскому): *Функция искусства в обществе; Эстетическая ценность; Социология эстетической функции; Структуралистическое понимание отношения искусства и общества; К философским вопросам структуралистической эстетики.* К Хватик досконально знает материал, ведь он не только издатель трудов крупнейшей фигуры чешского структурализма, Я. Мукаржовского, он же готовил и готовит к печати труды К. Тейге, который является естественным соединительным звеном между искусством авангарда и эстетикой структурализма: он был, может быть, наиболее значительным представителем объединяющего самого себя, проявляющего свою деятельность в манифестах, полутеоретического искусства авангарда.

Многогранные связи и типологическое сходство искусства авангарда и структуралистского понимания искусства — научный трюизм. Однако, небезразлично, какую из сторон этого отношения мы выделяем. К. Хватик считает авангард определенным этапом современного искусства и характеризует его прежде всего исторически-социологическими признаками. Соответственно и у структурализма общественная определенность выдвигается им на передний план:

Strukturalistická estetika je svou základní metodologickou inspirací věrným odrazem reálné, objektivní strukturní proměny moderní kultury a moderního umění. Došlo-li v moderním umění k odhalení vnitřní výstavby díla, jeho vnitřní organizace, autonomního pohybu jeho složek a materialu a k oslabení jednoznačného kauzálního vztahu k společenskému prostředí, učinil český estetický strukturalismus zkoumání právě těchto stránek literatury a literárního vývoje svým výchozím bodem. Na základě dynamického modelu *strukturního celku*, vyvíjejícího se dialektickými napětími a vzájemnými přechody vnitřních protikladů, byla modelována výstavba literárního díla i vztah literatury k ostatním kulturním řadám a k celkové společenské struktuře. (17)

Может показаться удивительной интерпретация чешского структурализма как социологической теории искусства. Однако при более глубоком размышлении мы обнаруживаем уже и по отношению к русским формалистам — тем более к Мукаржовскому и его сторонникам — безосновательность обвинения, ставшего впоследствии шаблоном, в антиисторическом отрыве друг от друга жизни и искусства. Наоборот. Они, правда, подчеркивали относительную автономию искусства, однако, говоря о «пустоте», «прозрачности», «бессодержательности» эстетических норм, функций и ценностей, отстаивали очень даже социологическую точку зрения: эстетическое «пусто» для того, чтобы мочь принять в себя и усилить не-эстетические нормы, функции и ценности действительности. Таким образом, К. Хватик справедливо намечает место чешского структурализма среди социологических эстетических систем, хотя и допускает некоторый перегиб, когда видит разницу в «понимании тотальности Лукачем и чешской структуралистической эстетикой» лишь в том, что последняя «связана тесными узами с современными искусством авангарда». Дело в том, что структурализм Мукаржовского и его сторонников не оставался на уровне, который К. Хватиком — совершенно верно — определен как господство эстетической функции. Мукаржовский начинает обнажать наличествующие в структурализме с самого начала феноменологические элементы; я имею в виду не столько его работы, построенные на неизменных антропологических признаках человека, и даже не его усиленное внимание к индивидуальности художника, а его статьи, анализирующие роль потребителя искусства в создании произведения искусства, прежде всего Záměrnost a ne-záměrnost v umění (1943). Правда, у Мукаржовского и его сторонников не оставалось времени разработать эту линию структурализма до синтеза, но именно поэтому нам недостает в книге К. Хватика хотя бы показа этой проблемы. Поэтому что хотя и верно, что «celá sféra estetična existuje a

je vědecky uchopitelná pouze jako *společenský fakt*» (126), все же небезразлично, через какие каналы, по нашему представлению, общество получает доступ в искусство: через содержание художественных произведений (Лукач), через лишенную содержания форму, через эстетическую функцию (структурализм 30-х гг.) или через эстетическую ценность, через (общественно определенную) индивидуальность потребителя искусства (структурализм 40-х гг.).

Не случайность, что именно подобное, феноменологически окрашенное понимание структурализма способно раскрыть — как бы путем обратного воздействия — эстетические признаки искусства авангарда. Ярким доказательстом этого служат — опять же в чешской эстетике — работы З. Матгаузера, посвященные другому, русскому, авангарду.

Наши возражения, конечно, ничуть не умаляют заслуги Хватика: после его книги могут последовать лишь частные исследования, первая глава истории структурализма предстала перед нами.

Zdeněk Mathauser, Nepopulární studie. Svoboda, Praha 1969, 200 стр.

Книга, содержащая четырнадцать статей, посвящена литературе русского авангарда. Статьи были написаны в 1963—1968 гг., значит в то время, когда внимание международного литературоведения со свежими силами обратилось к вопросам авангарда. Новаторство деятельности Матгаузера, его способность создавать школу с особенной яркостью проявляется в этой среде. Матгаузер трактует авангард как литературное направление, берущее свое начало (в русской литературе) около 1910-х годов и кончающееся в тридцатых годах.

Литературное направление может быть определено — и определяет само себя — на трех уровнях. Высшим уровнем является эстетический. Как правило, очень немногочисленны те эстетические показатели, которыми можно охарактеризовать то или иное направление. Средний уровень составляют социологически-исторические показатели. И наконец, те показатели, относящиеся к языковому и литературному коду, которые, в объединенном виде, можно называть морфологическими. Уже и то неслучайно, какие из своих своеобразий — эстетические, социологически-исторические или морфологические — выдвигаются каким-либо художественным направлением на передний план. Так, например, авангард подчеркивал, прежде всего, свои социально-исторические качества (т. н. пролетарская литература) или морфологические показатели («эстетизирующее» крыло авангарда). В Восточной Европе направление, следующее непосредственно за авангардом, катастрофизм, может быть уже охарактеризовано, прежде всего, эстетическими признаками. Необходимо подчеркнуть, что три уровня *совместо* характеризуют то или иное художественное направление. Раз направление уже возникло, последующие устремления легко могут перенимать у предшественников элементы одного из уровней — чаще всего морфологические. Именно поэтому трудно поставить резкую границу между авангардом и последующими за ним направлениями, ведь, например, его построения метафор были впоследствии использованы почти всеми последующими течениями. Поэтому неудивительно, что литературоведение долго было занято тем, чтобы очертить границы искусство авангарда, точнее горовя, написать его историю. Мы еще далеки от конца этой работы. Это доказывается хотя бы тем, что точная история одного из наиболее значительных течений — русского футуризма — лишь недавно была опубликована В. Марковым. На следующем этапе изучения авангарда были раскрыты те признаки, которые как будто сами шли в руки: морфологические и социологически-исторические признаки. Для первого легко

найти множество примеров, социологически-исторические же признаки авангарда были наиболее полно на сегодняшний день подытожены Миклошем Сабольчи в 1967 г. в его докладе в Белграде.

Большой заслугой Матгаузера является то, что он чуть ли не первым начал заниматься очертанием эстетических границ авангарда. Очевидно, это легко всего сделать, продвигаясь по линии того философски-эстетического направления, которое питало и само искусство авангарда. А это была феноменология. Матгаузер следующим образом определил эстетический краеугольный камень авангарда:

Při stanovení obecného rysu evropských avantgard lze myslím vyjít ze zjištění, že lidský subjekt přestává být v umění počátku 20. stol. pouhým objektem psychologického či sociologického pozorování, odlišuje se od „já-objektu" a je plné rehabilitován jako opravdový podmět poznání. [. . .] Oddělením já-objektu na jedné straně „já" ubylo, ubylo „ideologie", sociologie, pedagogiky a vůbec všech dříve běžných zprostředkovatelů, jímiž se umělcovo já obalovalo a s nímiž se vsouvalo mezi skutečnost a umění, na druhé straně však „já" přibylo: vystoupilo spojení čirého já-podmětu s intencionálními objekty (i těmi, jež jsou míněny jako vnější, i těmi, jež jsou míněny jako duchovní) díky tomu i tyto intencionálni objekty vystoupily ve své očištěné čirosti. (74)

Из подобного понимания субъекта следуют затем органически нижние этажи, социологически-исторические и морфологические показатели. Их разработку мы получаем в двух работах: Nihil et infinitum ruského futurismu и Avantgardou křížem křážem (во второй, сравниваются чешский поэтизм и русский ЛЕФ). Как бы итогом этих двух работ на высоком уровне является статья Axiologická problematika dvojího modelu sovětské ruské poezie, которая является — это уже несомненно — одним из основных произведений не только специальной литературы, занимающейся авангардом, но всей, изучающей поэзию XX в. Матгаузер различает в современной русской поэзии две поэтические модели: авангардистскую модель (Маяковский, Есенин, Пастернак, Заболоцкий, Мандельштам, Мартынов, Вознесенский и т. д.) и модель, названную им условно классической (Ахматова, Исаковский, Твардовский, Щипачов и т. д.). Он подчеркивает, что „nejde o prioritu hodnot, nýbrž o typologii hodnot" (153). Эти две модели могут быть разделены с помощью эстетического идеала и (термин, удачно сконструированный Матгаузером) эстетического реала.

V klasickém modelu je zobrazený objekt vždy sám sebou, jsa v podstatě nedeformován; všeho toho, co pozvedá tento objekt nad naturalistický popis a co tvoří předpoklad uměleckosti (zobecnění, typizace, stylizace, básnický význam slova, podtexty atd), je tu dosahováno tak, že zobrazený objekt je ponořen do vzdušné lázně estetického ideálu (154).

В то время как в авангардистской модели вместо эстетического идеала с изображаемой действительностью соединяется эстетический реал. Однако реал является отчасти и материальным представителем поэтического субъекта, который, однако, в значительно более действительном виде врывается в стих, чем в случае с эстетическим идеалом (вспомним, что поэт авангарда то и дело обнажал свои художественные приемы). В то же время в реале заключена еще раз — только в тесной связи с субъектом — действительность или еще одна действительность. Таким образом, стих становится значительно более «шершавым», менее гармоничным. Разница, в основном, носит онтологический характер: в классической модели эстетический идеал в конечном счете „idea, ztotožnující se s realitou, v níž se idea objektivuje" (154). Значит, речь идет здесь об искусственном удвоении чего-то — действительности или идеи, — в то время как в авангардной модели мы оказываемся свидетелями постоянной онтологической осцилляции между изображаемой действительностью и субъектом, с рефлектирующим характером, заданностью предыдущей модели, здесь, напротив, мир переобразуется у нас на глазах.

Мне кажется, что различие стоит разрабатывать, входя в детали. Конечно, с одной оговоркой: как бесплодно применение «реализма—антиреализма» или какого бы то ни было другого эстетического антагонизма в качестве исторического принципа, настолько же «эстетический идеал — естетический реал» означает нечто другое и опять другое уже внутри одной русской поэзии XX в. — в зависимости от того, с какими социально-историческими и морфологическими показателями это соединяется.

Janusz Sławiński, Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, 208 стр.

Славинский принадлежит к тем немногим ученым литературоведам, которым в наиболее совершенной степени удалось сохранить синхронность между теоретическим мышлением и конкретным литературным материалом. Он издал полную теорию литературы еще в 1962 г., затем, в сильно переработанном и дополненном виде, — в 1967 г. (университетский учебник), и под его редакцией вышло несколько сборников анализов, показавшие его самого как превосходного знатока современной литературы.

Учителем Славинского был К. Будзык — один из самых значительных представителей польской интегральной школы. Пожалуй, наиболее справедливо будет назвать и ученика неоструктуралистом, однако он представляет собой ту, чрезвычайно симпатичную разновидность неоструктурализма, которую отличает научная точность, стремление ставить в центр своего исследования само произведение, сильная тяга и способность к теории, воздержание от импрессионистской болтовни, и которая, с другой стороны, не нуждается в том — как нуждаются в этом некоторые «современные» литературоведы, влюбленные во всякие там математические, кибернетические, статистические, информационные и прочие методы, — чтобы скрывать в охоте за якобы объективностью, переносом все новых и новых не литературных методов, свое полное непонимание литературы.

И эта книга Славинского, являющаяся его кандидатской диссертацией, — произведение, богатое мыслями, призывающее к дискуссии как с точки зрения методологии, так и истории литературы.

Ее проблематику можно сформулировать следующим образом: как следует описать некую структуру из истории литературы, в данном случае, пожалуй, наиболее существенный аспект поэтики одной польской литературной группы, просуществовавшей примерно от 1922 до 1933 г., — ее понимание поэтического языка? В подобном случае историк литературы сталкивается с тройной трудностью: 1. Он должен привести к общему знаменателю поэтику отдельных членов группы — Тадеуша Пейпера, Юлиана Пшибоша, Яна Бженковского, Адама Важыка, Ялу Курека. 2. В деятельности группы было несколько фаз: предыстория, продолжавшаяся от 1922 до 1924 гг. (она представлена так называемой первой серией — 6 номерами журнала группы Zwrotnica), наиболее существенный период от 1924 до 1927—28 гг. (в это время вышла вторая серия *Звротницы*, опять 6 номеров) и следующий затем период, когда группа распалась и по сути дела можно было говорить лишь о поэтике отдельных поэтов, самой по себе, хотя в 5 номерах журнала Linia, выходившего нерегулярно в 1931—1933 гг., была сделана одна безуспешная попытка воскрешения коллектива. Приходится, таким образом, решать вопрос: какая из фаз группы была «настоящей», компетентной? 3. Как и всякая авангардная группа, краковская также имела свою программу, т. е. сформулировала свои эстетические и общественные цели в виде программы. Что должна в таком случае принимать во внимание история литературы: только поэтику, изложенную в манифесте, или также и имманентную поэтику, вытекающую из самых произведений?

Здесь явно идет речь об общих вопросах, касающихся каждого историка. Можно принять предложение Славинского: найти путем безустанного взаимного соотношения тот общий знаменатель, который будет и более, и менее, чем произведения отдельных поэтов, признаки, характерные для деятельности группы в отдельные периоды, или поэтика, проявляющаяся только в манифестах или только в стихах. Согласно такому тождественной «объективному порядку» записанного материала (как это наивно представляют реалисты), но она и не следствие действий историка, и характер ее зависит не только от того, как мы структурализуем факты (это — точка зрения конвенционалистов), а появляется и между этими двумя крайностями «как результат процесса реконструкции».

Книга является, по сути дела, таким процессом реконструкции. Славинский с четырех точек зрения анализирует концепцию краковцев: их понимание поэзии, которое можно выразить так: «язык в языке», затем — противостояние поэтического слова и предметов внешнего мира, далее — лирического способа выражения, отношения слова и лирического субъекта и, наконец, противоположность поэтического языка и традиции. Он показывает путем образцового анализа стихотворений, что основой поэтики краковцев было противопоставление культуры и природы, и что это привело к таким заключениям, что они считали поэзию в отличие от естественной речи «интенсивной речью», что их эстетика является, по сути своей, эстетикой созданного (креации), что они отстаивали такой тип лирической коммуникации, в котором лирический субъект не докладывает о своих чувствах или имитирует их, а дает описание поведения, представляющего эмоциональные состояния, и наконец, что в противоположность традиционной «естественности» их идеалом являлась уникальность и новизна поэтического произведения. Перед нами стоит историческая структура, носящая название «Краковский авангард». Единственное ощущение чего-то недостающего возникает *после этого*, а именно потому, что мы все еще не знаем, *что* это была за группа и какой ярлык можно на нее наклеить. В ходе изложения Славинский сравнивает деятельность краковской группы то с футуризмом, то с сюрреализмом, из чего следует, что он считает ее явлением, равным по рангу с теми. Но это звучало бы все же довольно странно: французский сюрреализм, русский футуризм, краковский авангард. В начале своей книги Славинский разъясняет, что термин «авангард» можно употреблять в трех значениях: 1. для обозначения всех антитрадиционных стремлений искусства XX в., 2. в отношении определенной части польского искусства в период между двумя мировыми войнами, 3. имея в виду краковских поэтов. Однако, по мнению Славинского, термин в первых двух своих значениях не может быть употреблен, так как в него входит все или хотя бы очень много и его разъяснительный смысл ничтожен. На это можно заметить лишь одно: ведь вопрос в том, что мы хотим им объяснить. Ясно, что чем больше мы отделяемся от дела-жизни отдельных поэтов в сторону групп, течений, направлений, тем более общими понятиями нам приходится оперировать. Чем выше мы поднимаемся, тем больше находим себе место в нашем кругозоре, но при этом мы замечаем все меньше деталей отдельных предметов. Кажется, что Славинской на одну ступеньку ниже, чем следовало бы. Страшась конвенционализма, он не дает названия полученной исторической структуры. А ведь название, подведение под определенную категорию так и напрашивается: краковский авангард является, пожалуй, наиболее четко выраженным примером восточноевропейского *конструктивизма*. Все, что исповедовали краковцы, почти слово в слово совпадает со взглядами Кашшака, русских и украинских конструктивистов, латышской группы Траукме, более того, часто даже Тейге. На этом уровне деятельность краковцев может быть включена в поток восточноевропейского авангарда, и внутри этих рамок получает смысл сопоставление этой группы с футуризмом или с сюрреализмом. Конечно, следует тут же отметить, что замечательная книга Славинского раскрывает все те признаки, на основе которых краковская группа может быть квалифицирована как конструктивистская. Можно сказать и так, что речь идет о двух сторонах одного и того же явления: Славин-

ский описал историческую структуру, называемую «краковский авангард», которая, войдет в историю восточноевропейской лирики, разделенной на направления, течения под заглавным словом — конструктивизм.

Vratislav Effenberger, Realita a poesie. Mladá fronta, Praha 1969, 394 стр.

В книге Вратислава Эффенбергера привлекательно объединяется доскональное знание ученого и нескрываемо страстная преданность активного участника. Дело в том, что сборник, носящий подзаголовок «К диалектике развития современного искусства», посвящен дадаизму и особенно чешскому и французскому сюрреализму, сам же автор (1923 г. рождения) — художник, поэт — принадлежит к третьей волне чешского сюрреализма, к той, которая, присоединившись во время войны к деятельности Skupina 42 и Skupina Ra, стремилась после войны под руководством Тейге обновить чешский сюрреализм. Группа Эффенбергера (Карел Гынек, Збынек Гавличек, Йозеф Истлер, Микулаш Медек,Эмилия Медкова, Вацлав Тикал и др.) целеустремленно работала после 1948 г. без малейшей надежды на публикацию и составила десять так называемых рабочих сборников (Знаки Зодиака), за которыми в период 1953—62 гг. последовало еще пять (Объекты). Члены группы могли лишь в начале 60-х годов — и то нелегко — вернуться в художественную жизнь и официально: так, например, этот сборник Эффенбергера, содержащий его статьи и лекции начала 60-х годов, был подготовлен к печати уже с 1965 г.

Несмотря на то, что перед нами сборник, мы можем с полным основанием говорить о цельной книге, разделенной на три главы. В первой (Магия конкретного иррационализма) Эффенбергер дает очерк связи дадаизма и сюрреализма, а также истории сюрреализма. Во второй (К диалектике развития) он раскрывает взаимоотношение поэтизма и чешского сюрреализма, включая в эту главу миниатюрную монографию, посвященную Карелу Тейге, в то время, как третья часть (Реальность и поэзия) делает общие эстетические выводы или представляет новейший чешский сюрреализм.

Эффенбергер считает сюрреализм живущим и ныне художественным движением, имевшим определенные этапы:

Rozdíl mezi třicátými, čtyřicátými a padesátými lety v dějinách surrealismu a v surrealistické intervenci do dějin umění a kultury muže se jevit jako ústup neb rozklad hnutí jen tomu, kdo považoval dialekticko-materialictickou fázi z první poloviny třicátých let za nejvyspělejší vývojové stadium surrealismu, anebo těm, kdo hledají v každém úseku dějin lidského myšlení fungování jednoho a téhož stereotypního mechanizmu. (118)

Как будто нет нужды доказывать различие отдельных этапов сюрреализма. Значительно более сложен вопрос — и Эффенбергеру также не удалось дать на него удовлетворительный ответ, — что соединяет сюрреализм?

Эффенбергер отвечает: конкретная иррациональность. Это понятие, которое трудно уловить немногими словами, но которое вместе с тем чрезвычайно удобно в употреблении и раскрывает существенные связи, указывая на то, что сюрреализм — это подчеркивание с помощью психического автоматизма иррациональных элементов, всегда наличествующих в искусстве и усиливающихся в барокко, в романтике, причем так, что создается связь между иррациональностью искусства и действительности и этим выполняется критическая функция.

Surrealistická irealita však trvá v zásahu do konvenčních významovych vazeb *mezi reálnými předměty a podněty*, rozeznává v původním racionálním kontextu nový plán iracionálních vztahů. V této iracionální interpretáci *reality* spočívá ona konkrétnost,

která charakterisuje Bretonovu koncepci nadrealismu. Surrealismus chce tedy jednak získat tento ryzí konkrétně iracionální materiál psychického automatismu a jednak jej racionalisovat v tom smyslu, že poznáváním této vnitřní, nevědomé stránky života bude rozeznána skrytá zákonitost lidské přirozenosti. V této základní tendenci spočívá také revoluční integrace surrealismu. (82—83)

Наиболее ярким признаком этого конкретного иррационализма — схватить который стремились и другие, например, совсем недавно З. Матгаузер, в связи с русским авангардом, также удачным термином «эстетический реал» — является абсурдный черный юмор. Эффенбергер правильно определяетего источник в дадаизме и путем прекрасного анализа показывает, каким образом наполнилась около 1922 г. в руках сюрреалистов tabula rasa дадаистов содержанием.

По Эффенбергеру, конкретная иррациональность, характеризующая *в общем* одну из отраслей постимпрессионистского искусства, может быть дифференцирована по периодам соответсвенно ее периодически меняющейся критической функции. Выражаясь точнее: допустим, между конкретным иррационализмом Г. Лихтенберга и М. Дюшамп разница будет заключаться в том, что они выполняют свои критические функции в различных социально-исторических условиях. Однако может показаться, что наличие конкретной иррациональности не оправдывает того, чтобы бросать в одну корзину искусства, появляющиеся с начала двадцатых годов и поныне (и, пожалуй, могущие появиться и впредь). Даже несомненно имеющееся сходство не может позволить ставить знак равенства между вызывающе-наступающим характером, продолжающимся до первой половины тридцатых годов, оборонительной разбросанностью последующего десятилетия и послевоенной деятельностью сюрреалистов. Дело в том, что антиномия, носящая, прежде всего, эстетический характер, не может *сама по себе быть* основой исторической категории, как бы ее ни называли: «конкретная иррациональность — декоративная абстрация», «романтика—классицизм» или «антиреализм — реализм».

Как это ни странно, Эффенбергер, с одной стороны, определяя границы сюрреализма слишком широко, с другой — исключает некоторые относящиеся сюда явления. Так, например, и чешский поэтизм, развитие которого продолжалось от 1922 до 1934 гг., во многом походил на сюрреализм, который, однако, лишь с 1934 года, когда Незвал и его группа декларировали свой сюрреализм, может считаться непосредственно входящим в движение. В другой своей великолепной книге Výtvarné projevy surrealismu (Praha, 1969, Odeon), вышедшей параллельно, Эффенбергер сжато излагает свою точку зрения:

První údobí Bretonova surrealisma, odporující dadaistickému nihilismu, směřovalo po několik let k jakési intelektuálně revoluční metafyzice, která měla casto dost blízko k těmným orientálním filosofiím. Poetismus, v symbióze s konstruktivistickou organizací moderního života, trval na reálné a v revolučním smyslu marxisticky konkrétní kritice soudobého společenského a kulturního systému a jen tam, kde mířil perspektivními zkrátkami k plánům budoucího světa nebo kde si dával záležet na hlučných básnických gestech, propadal iluzionistickému nadšení. Příbuznost mezi poetismem a surrealismem, projevující se zejména ve vztahu k imaginaci, vyplývala zajistě ze společných genetických pramenů v kubismu, futurismu i v dadaismu, nepřestávala však proto být pouhou příbuzností, v níž se vyvíjely obě koncepce zcela odlišně. (89—90)

Вопрос этот волнует потому, что речь идет не только о поэтизме, но и о всех тех существовавших в двадцатых годах в Восточной Европе течениях, которые сами себя не называли сюрреализмом, но почти буквально совпадали с ним (только не настолько организованно, не на таком высоком уровне) и которых мы не можем иначе определить как сюрреалистические. Речь идет здесь о произведениях румынского авангарда, в Польше прежде всего о деятельности А. Важыка и Я. Бженковского, о жиденьком венгерском сюрреализме, о «предсюрреализме» сербской группы Ристича 1922—29-х годов, о некоторых произведени-

ях русских имажинистов и — помилуй, господи — о сюрреализме, который можно обнаружить в произведениях Маяковского времен ЛЕФ-а.

Факты, приводимые Эффенбергером: революционная общественная критика, конструктивистская резвость — означают не более чем то, что *существовал своеобразный, восточноевропейский сюрреализм*, который — на подобие многих других художественных направлений — был более «социальный, чем родственные явления на Западе. Но насколько характерна конкретная иррациональность и для этого вида сюрреализма, пусть докажет цитата из статьи Тейге, написанной в 1923 г. и разъясняющей конструктивизм:

Tam, kde mluvíme o matematické intuici, tam, kde vysvětlujeme krásu stroje — *a krása stroje je iracionální hodnotou racionelního výrobku* — poznáváme, že za racionelním hodnocením trvá existence i účinnost iracionální. (142)

Конечно, мы хорошо знаем, что заковыристый вопрос описания (или создания) *литературно-исторических структур* и на этот раз разрешить нелегко, ведь приходится, с одной стороны, приводить к общему знаменателю сюрреализма и такие группы, которые сами себя не называли так, с другой стороны, еще спорно, была ли в самом деле сюрреалистичной начавшая свою жизнь позднее, в 1935 г., группа словацких сюрреалистов.

И вот мы добрались до второго, очень существенного момента книги Эффенбергера. Эффенбергер правильно считает, что от абсурдности дадаизма вели две дороги: к критическому и всегда идеологическому искусству сюрреализма (именно поэтому столь нелепо высказывавшееся прежде обвинение сюрреализма в «формализме») и к малокровной формальной абстракции. К этой последней, кстати, весьма охотно ссылающейся на предков из авангарда и называющей и себя авангардной, Эффенбергер справедливо относится презрительно:

Agresivní inspirace vyprchala a její místo zaujala Krásná a Vkusná Destrukce. Podobnou Krásnou a oduševnělou Absurditou je i tzv. *konkretní poesie*, permutační umění a textové obrazce M. Benseho, F. Mona, A. Molese aj. (57)

Осуждение этих широковещательных мошенников, действующих в расчете на снобизм буржуазной публики, и разоблачение их лже-авангардизма весьма уместно. Однако сюрреализм — заявляет Эффенбергер, — начиная с тридцатых годов, противостоит и другому течению, так называемой экзистенциалистской линии современной литературы, тому, что мы называем термином «катастрофизм». Хотя термин этот польского происхождения, он применим и в более общем значении, по крайней мере к восточноевропейским литературам. Эффенбергер характеризует это направление следующим образом:

S ideologickou krisí moderního umění, k níž v mezinárodním měřítku dochází koncem třicátých let, vzrůstají regresivní tendence: literatura se obrací k čisté filosofii, umění se odvolává k formalistní estetické autonomii. Abstraktní existencialistické úvahy o smyslu bytí, zejména ve své beletristické versi, mají mnoho společného s dobovým abstraktivistickým lartpourlartismem výtvarného umění; tímto společným jmenovatelem je *krise sdělení*. Není to krise sdělovacích způsobů. Umění má spíš nadbytek než nedostatek vyjadřovacích možností. Jenže náhle není co vyjadřovat. Je příznačné, že tato doba, téměř souvislé pásmo dějinných katastrof a reálných obludností, je chudá na umělecké objevy. Je také zcela bez humoru. (48—49)

Однако я не думаю, что «обращение к чистой философии» — в чешской поэзии, например, деятельность Галаса, Голана — была бы регрессивной, также как не думаю, что из катастрофизма пропал юмор. Наоборот: именно они воскресили гротеск дадаистов и ставят в скобки весь этот мир, химически чистый трагизм которого непереносим. Несомненно, это нечто другое, чем громогласный юмор сюрреалистов, обнажающий новые значения и связи, но тем не менее это — юмор. Но можно идти и дальше: в тридцатых годах сам сюр-

реализм оказался близок к катастрофизму. Те, кто не удовлетворяется прежним «иллюзионистическим восторгом» (который к этому времени уже потерял все свое наивное, детское обаяние и превратился перед лицом фашизма просто в преступное дурачество) и именно поэтому не перестает быть поэтом, часто пытаются с помощью психического автоматизма мобилизовать те же самые оккультические силы души, что и катастрофисты. Историк литературы опять же сталкивается с тем, насколько настоятельной задачей является подробное изучение и анализ искусства 30-х годов. Книга Вратислава Эффенбергера призывает — помимо всего прочего — и к этому.

Szabolcsi Miklós, Jel és kiáltás [Знак и крик]. Gondolat, Budapest 1971, 197 стр.

Книга содержит две статьи (Литературно-художественный авангард как международное течение; К вопросам неоавангарда), а также более короткую работу, обобщающую спорные пункты статей (Открытые вопросы). Сабольчи считает, что авангард — это группа направлений, относящаяся к 1905—1938 гг. Уже одна эта периодизации была делом нелегким. Прежде всего, приходилось отвоевывать право исследовать вообще авангард как научное явление, приходилось очищать понятие от наслоившихся на нем ложных идеологических эпитетов, поставить в исторические рамки. (Сабольчи проделал все это очень последовательно относительно самого авангарда, однако, когда дело дошло до исторических рамок, историческая точка зрения сменяется им на типологически-оценочный аспект, согласно которому авангард располагается в пространстве между реалистическим искусством и лжеискусством. Таким образом, рядом оказываются не однородные явления, ведь авангард таким путем оказывается историческим направлением, в то время как реализм в подобной трактовке таковым не является, не говоря уже о литературно-художественной пошлятине.) Определив авангард, исторически, Миклош Сабольчи приобрел неувядающие заслуги и в международном масштабе; он формулирует чрезмерно скромно, когда пишет, что «вопросом авангарда занялся впервые в 1967 г., в докладе на белградском конгрессе AILC (Международное Общество Сравнительного Литературоведения)» (6). На самом же деле, белградский доклад, опубликованный в данном томе в расширенном виде, — результат, обобщение почти десятилетней исследовательской работы, которая сопровождалась борьбой за возможность вести эти исследования — то осторожно маневрируя, то смело наступая, равно учитывая и международную идеологическую жизнь и социалистическую политику в области науки и культуры. (Любопытно наблюдать, как сохранились следы этой умной борьбы в некоторых полуфразах кратких биографических заметок и особенно в рекомендуемой библиографии). Не повредит иметь в виду это обстоятельство и тем, кто в том или другом вопросе спорил или спорит с автором.

Сабольчи в основном закончил международное определение авангарда. Его огромная осведомленность особо радует еще и тем, что на начертанной им «карте авангарда» впервые нашли место и направления восточноевропейских «малых» литератур, в том числе и венгерской. (Здесь упомянем о единственной более серьезной ошибке: это заблуждение, что в русской советской литературе «авангард до конца играл лишь побочную роль, был не более чем эпизодом» — 44. Русский авангард был не только самым богатым в Восточной Европе, но очень возможно, что он был по своим художественным ценностям — достаточно вспомнить Маяковского, Есенина, Пастернака — самой плодотворной литературой всего движения).

Сабольчи характеризует авангард, прежде всего, социологически-исторически. «Самая общая черта авангарда, более того, движущая причина всех авангардных движений

носит социологический характер» (16); «литература, искусство начались из чувства кризиса, вызванного сменой функций, и сделали несколько попыток преодолеть, разрешить кризис путем радикального обновления искусства или общества.» (55). Эта точка зрения, исходящая из смены функций искусства, пригодна для того, чтобы раскрыть внутренние антиномии авангардного искусства, придававшие направлению напряжение; их двигателями были: современное массовое искусство и массовое искусство будущего, текущие задачи и летературная элита, конструктивная трезвость и подсознательная старстность, приверженность идее и искусство для искусства. Мне кажется, что следующим шагом должно быть раскрытие эстетических показателей, обнаружение того, что же все-таки объединяет эти резко противостоящие друг другу, спорящие группы, течения и отличает их от других направлений — постсимволистов, неореалистов, народно-плебейского направления и т. д.

Если авангард, пришедший к своему концу около 1935 г. (на мой взгляд, вернее, около 1930 г.), и сейчас трудно поддается тому, чтобы стать историей, чтобы послушно превратиться в окончательное единство, что сказать нам в таком случае о неоавангарде после 1945 г., который, собственно, лишь после 1960 г. сложился в направление? Число проблем растет, настолько, что компетенция рецензента и не может распространиться за пределы нескольких замечаний. Одно из них касается самого термина. Историк литературы имеет право зачислить в одну категорию произведения, группировки и называть полученные таким путем единства хотя бы даже новым термином. Мне, с моей стороны, и в отношении «неоавангарда» этот путь кажется наиболее целесообразным: риск, являющийся результатом отсутствия исторической перспективы, едва ли стоит увеличивать распутыванием системы связей с авангардом.

Тем более, что именно с выбранной Сабольчи точки зрения преемственность между авангардом и неоавангардом отнюдь не прямая, непосредственная. Дело в том, что бесфункционность искусства приняла в XX в. ко времени неоавангарда такие размеры, что общество низвело до уровня бесфункционности и некогда провозглашенный против этого протест авангарда, его революционный крик. Метко пишет Сабольчи: «Бунтовать или делать вид, что бунтуешь, — это уже не смелость и вызов, а обязательная церемония; основать новое направление — не лихорадочное и восторженное начинание, а каждодневная деятельность, имевшая свою рекламу. В десятилетия 1949—69 авангард стал частью капиталистического establishment-а, из раздражителя для буржуя--деятельностью, ставшей почти обязательной для буржуя, по крайней мере невинным зрелищем, неотчуждаемой частью капиталистической системы». (59). А это значит, что не те истинные продолжатели авангарда — т. е. неоавангардисты, — кто оря еще громче своих предшественников с охотой берут на себя роль паяца, а «художники тишины», т. е. кто громкими, порой и искаженными знаками молчания, онемения предупреждают об угрожаемости художника — а через это и человека — в современном обществе. Таким образом, именно они подумывают до конца смену функции искусства, с последовательностью своих авангардистских предшественников. Беда лишь в том, что их деятельность обычно отличается совсем другими морфологическими признаками, чем авангард, и питается диаметрально противоположными авангарду — символистски-катастрофистскими источниками.

Из спорных вопросов мне хотелось бы выделить лишь один, тот, который кажется мне наиболее существенным: вопрос синтеза. Сабольчи считает, что около 1935 г. «художники после годов странствий авангарда обратились к более гармоничному, более созидательному искусству», «синтезу «более сложного, более обобщенного, более интеллектуального по своему характеру реализма, сложившегося в начале 20 в.», который, таким образом, вобрал в себя и известные достижения авангарда. Но и этот синтез стоит на шатких ногах, встреча «литературы и публики, искусства и масс» до настоящего времени во многих местах еще не осуществилась. «История авангарда — это незаконченная, незавершенная

глава» (44—45). Мне думается, что с точки зрения разрешенных или неразрешенных задач всякое художественное направление — незаконченное, ведь — это трюизм — его задача заключается не в том, чтобы разрешать проблемы. Мне также не кажется, что существует тот синтез, о котором упоминает автор. Даже конкретно в данном случае напрасно ожидали бы мы перечисления произведений, дающих синтез, — значит шедевров; однако дело и вообще хромает: ценное произведение искусства может в лучшем случае синтезировать проблемы своего времени, но никак не предшествующего литературного направления. Конечно, можно научиться у предшественников кое-чему — об этом мы уже говорили, — но это сделает плохой, ничего не синтезирующий писатель точно также, как и хороший. Направление авангарда было синтезировано авангардом: Маяковским, Арагоном, Аттилой Йожефом, Кашшаком, Незвалом, Пшибошем и т. д. — в их больших, авангардных произведениях; а другие, сменившие авангард направления тридцатых годов в пределах своего направления синтезировали — Булгаков, Ч. Милош, Аттила Йожеф, Голан и т. д., часто не только не используя достижения авангарда, но прямо-таки открещиваясь от них. Все это лишь снова обращает наше внимание на непременную необходимость реализации аксиологических точек зрения.

Каждая страница этой небольшой по объему книги стремится вызвать у читателя желание крупно поспорить, поразмыслить, причем не только у отечественного читателя, но и у зарубежного, ведь мы хорошо знаем, какое стимулирующее воздействие оказал белградский доклад М. Сабольчи на международное исследование авангарда. Книга Миклоша Сабольчи является благодаря своей откровенности, широкому горизонту одним из наиболее выдающихся творений нашего литературоведения.

Э. Бойтар

CHRONICA

Славянское языкознание в Венгрии за 1972 г.

1. В работе Международного Комитета славистов и в его комиссиях в 1972 г. участвовали следующие венгерские слависты:

На заседаниях Комитета по подготовке VII Международного съезда славистов 5—8 апреля в Вене и 11—18 октября в Риме присутствовали акад. *Л. Хадрович* и канд. лингв. наук *П. Кирай*.

На симпозиуме Международной комиссии по славянской стилистике, состоявшемся в апреле в Варшаве, канд. лингв. наук *М. Петер* прочитал доклад «Еще раз о грамматике поэзии».

На заседании Международной комиссии по славянской ономастике (3—8 мая, Братислава) доктор лингв. наук *И. Шипош* выступил с докладом «Некоторые явления языковых контактов в именах собственных». Проф. И. Шипош участвовал также на Международной конференции, посвященной вопросам ономастики (28 июня—4 июля, София).

В работе заседания Международной комиссии по истории славистики, организованного Институтом славяноведения и балканистики АН СССР совместно с Советским комитетом славистов, состоявшегося с 26 по 30 июня в Москве, со стороны венгерских славистов принял участие *Э. Балецкий*, член Международной комиссии по истории славистики.

На конференции, посвященной вопросам составления этимологических словарей славянских языков, состоявшейся в октябре в Лейпциге, в качестве представителя венгерских славистов выступил с докладом канд. лингв. наук *Л. Киш*.

За истекший период заграницей побывали еще следующие венгерские слависты:

Летом 1972 г. канд. лингв. наук *Л. Дэже* находился в Новом Саде (Югославия), где прочитал доклад об исследованиях по венгерскому и сербскохорватскому контрастивному языкознанию.

19—24 сентября акад. *Л. Хадрович* посетил Софийский университет им. Климента Охридского и Институт языкознания АН Болгарии.

В работе по педготовке новых учебников по русскому языку для венгерских университетов с 17 октября по 20 ноября в Москве принял участие доц. *И. Балог*.

Канд. лингв. наук *И. Х. Тот* (Сегед) побывал в августе в Софийском, а в сентябре в Ленинградском университете. Начиная с ноября он находится в Софии в качестве стипендиата ЮНЕСКО.

Адъюнкт *Д. Такач* (Печский пединститут) с целью изучения методики преподавания русского языка и принципов составления учебников русского языка для нерусских провела сентябрь месяц в Государственном университете им. А. А. Жданова (Ленинград).

Сотрудники Печского пединститута доц. *Н. Румплер* и ассистент *З. Хайнади* в ноябре побывали в Дрогобычском пединстуте (УССР), где знакомились с методами преподавания русского языка.

2. В работе симпозумов МАПРЯЛ, проходивших в 1972 г., участвовали следующие венгерские русисты:

В работе 1-го Регионального Симпозиума преподавателей русского языка Финляндии, Советского Союза (Эстонской ССР, Карельской АССР и Научно-методического центра русского языка при МГУ) и Венгрии, проходившего в Хельсинки с 5 по 10 июня, приняла участие делегация венгерских русистов в следующем составе: *Э. Балецкий, К. Болла* (глава делегации), *И. Кошараш, Р. Суара* и *Д. Ференци*. Симпозиум открыл председатель ОПРЯФ проф. И. С. Вахрос. С приветственными речами выступили министр просвещения

Финляндии Пентти Холаппа, Л. С. Алексеева, главный редактор журнала «Русский язык за рубежом» (глава советской делегации) и Э. Балецкий (от имени венгерской делегации). В период работы симпозиума было заслушано 29 докладов (Финляндия —6; СССР: Эстонская ССР — 6, Карельская ССР — 5, НМЦ при МГУ — 6; Венгрия — 6). Члены венгерской делегации на симпозиуме выступили со следующими докладами: Об изучении и преподавании грамматичесчих категорий русского глагола в Венгрии (Э. Балецкий), Преподавание русского языка в венгерских школах; Значение сопоставительного изучения категорий глагола для подготовки преподавателей русского языка (К. Болла), Методические проблемы обучения русскому глаголу в венгерской школе (И. Кошараш), Методические аспекты преподавания русского глагола в венгерской аудитории взрослых (Р. Суара), Сопоставительное изучение категории модальности и его применение в преподавании русского языка для венгров (Д. Ференци).

На симпозиуме, посвященном значению русской и советской литературы в преподавании русского языка, состоявшемся в июне месяце в Минске канд. лит. наук *Э. Каман* выступила с докладом о значении преподавания русского фольклора в обучении русскому языку.

На конференции, проходившей 20—28 сентября в Оломоуце (Чехословакия), адъюнкт *Э. Палл* прочитала доклад на тему «Трансформационный анализ русских «осложненных» предложений и его применение в преподавании».

3. За отчетный период были защищены следующие диссертации:

22 сентября состоялась защита диссертации кандидата лингв. наук *Й. Бихари* на соискание ученой степени доктора лингв. наук «Славянское наследие в одном из германских диалектов». Оппонентами диссертации были проф. *П. Арист* (СССР), доктор лингв. наук *М. Хуттерер* и канд. ист. наук *Й. Перени*.

22 декабря кандидатом лингв. наук *Л. Дэжде* была защищена диссертация на соискание ученой степени доктора лингв. наук на тему «Синтаксис древнесербско-хорватского языка». Оппонентами диссертации были акад. *Л. Хадрович*, доктор лингв. наук *Я. Балаж*, канд. лингв. наук *Л. Киш*.

4. На заседаниях секции славистики Венгерского лингвистического общества за обозреваемый период были прочитаны следующие доклады:

2 мая акад. *Л. Хадрович* выступил с докладом «Прошлое и настоящее сербскохорватского языкового вопроса». В докладе автором были затронуты важнейшие вопросы, связанные с сербскохорватским языком, его диалектами и историей его изучения.

23 мая проф. *П. Лизанец* (СССР, Ужгород) прочитал доклад на тему «Метод лингвистической географии в исследовании языковых контактов».

31 октября состоялся доклад кандидата лингв. наук *Ф. Грегора* «Венгерские диалектные слова славянского происхождения.» В докладе автор проанализировал три слова и установил, что венг. *magyarka* 'сорт винограда' было заимствовано из сербскохорватского языка; piroska 'вареники' восходит к польскому *pirożka* (род. ед. от *pirożek)* и было заимствовано в XVIII в. в Транссильвании; *siska* 'род орудия' возводится к чешскому языку.

5 декабря канд. лингв. наук *Л. Киш* прочитал доклад «Памяти Яноша Мелиха по случаю столетия со дня его рождения». В своем обстоятельном докладе автор изложил важнейшие этапы жизни и деятельности виднейшего венгерского ученого-филолога, основоположника современной венгерской славистики. (Немецкий перевод доклада был опубликован в предыдущем томе нашего журнала на стр. 397—411.)

5. За изтекший период из иностранных славистов Венгрию посетили:

По приглашению Института языкознания ВАН в апреле проф. *Р. Оти* (Оксфорд) прочитал доклад на тему «Вопросы возникновения венгерского и славянских литературных языков».

Сотрудники Словацкой АН *К. Хабовштиакова* (в мае) и *Я. Складана* (в ноябре) собирали в Государственном архиве ВНР материалы для составления словаря истории словацкого языка.

В июне Институт языкознания ВАН посетил специалист по вопросам теории грамматики *Фр. Данеш* (Прага) и провел беседу с сотрудниками института.

По приглашению ВАН в октябре месяце приехал в Будапешт проф. *Р. О. Якобсон*. В течение своего пребывания в Венгрии в Институте языкознания ВАН он прочитал доклад на тему «Нынешнее положение языкознания и вопросы его развития», посетил Дебреценский университет, где говорил о поэзии Маяковского, кроме того побывал в Обществе по распространению научных знаний и в Будапештском университете.

MTA Könyvtára
Periodika 67/19 74 sz.

24 октября Кафедру русской филологии при Будапештском университете посетил заведующий Кафедрой методики преподавания русского языка Лейпцигского университета проф. *Е. Брандт* и провел беседу с заведующим кафедрой Э. Балецким и сотрудниками кафедры.

26 октября, находясь в Будапеште, главный редактор журнала «Русский язык за рубежом» *Л. С. Алексеева* ознакомилась с преподавательской работой, проводящейся на Кафедре русской филологии при Будапештском университете.

В 1972—73 учебном году на этой кафедре продолжает начатую два года тому назад преподавательскую деятельность старший преподаватель МГУ *А. В. Фролкина*, ведущая семинарские занятия по русскому языку и стилистике. Она же является одним из редакторов серии готовящихся новых учебников по русскому языку для венгерских университетов. 13 декабря она прочитала в Эгерском пединституте две лекции «Новейшие тенденции в нормах русского литературного языка» и «Роль языковой лаборатории в обучении иностранным языкам».

В 1972—73 учебном году в Дебреценском университете в качестве приглашенного преподавателя работает *К. Хрыцык* (Краков).

В Эгерском пединституте в настоящем учебном году работает канд. фил. наук *Л. Н. Дедюхина* (СССР Нижний Тагил). Она руководит семинарскими занятиями по русскому языку и стилистике. В предыдущем учебном году (до июня) здесь работала канд. фил. наук *Н. Г. Ковынина* (Хабаровск).

В октябре Сегедский университет посетил доктор фил. наук *В. В. Колесов* (Ленинград) и прочитал доклад на тему «Разработка древнерусских памятников». В ноябре в этом же университете редактор журнала «Русский язык за рубежом» *Г. В. Соколова* провела беседу с сотрудниками Кафедры русской филологии университета о преподавании русского языка в Венгрии.

Преподаватели Дрогобычского пединститута доц. *О. Н. Тарасюк* и доц. *В. А. Аудерский* работали в октябре на Кафедре русского языка Печского пединститута, где читали лекции и вели семинарские занятия по русскому языку.

Э. Балецкий—Г. Вернке

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

INDEX

Sinkovics, I.: Aussage von dreiunddreßig Bauern über den kroatisch-slovenischen Aufstand des Jahres 1573 365
Чирпак-Роздина, Э.: «Египетские ночи» А. С. Пушкина 373

Miscellanea

Nyomárkay, I.: Ein burgenländisch-kroatisches Evangelienbuch aus dem Jahre 1732 391
Ковынина, К. Г.: О трехчленных конструкциях в современном русском языке 401
Турьян, М.: Тургенев и Эдгар По 407

Critica et bibliographia

Вернке, Г.: Ж. Ж. Варбот, Древнерусское именное словообразование 417
Hadrovics, L.: R. Zett, Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen 419
Hadrovics, L.: S. Holzheid, Die Nominalkomposita in der Iliasübersetzung von N. I. Gnedič 420
Дзендзелівський, Й. О.: М. Штець, Літературна мова українців Закарпаття і Східної Словаччини (після 1918) 421
Бихари, Й.: А. Н. Тихонов, Изучение видов русского глагола в узбекской школе ... 427
Péter, Á.—M. Tétényi-Halász: Эпоха Просвещения 430
Zöldhelyi-Deák, Zs.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы 435
Силард, Л.: В. Я. Брюсов, Рассказы и повести 439
Бойтар, Э.: Книги о восточноевропейском авангарде 443

Chronica

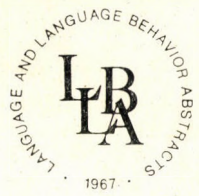
Балецкий, Э.—Г. Вернке: Славянское языкознание в Венгрии за 1972 г. 455

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál

A kézirat nyomdába érkezett: 1973. III. 23. — Terjedelem: 8,25 (A/5) ív

73.74836 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



LANGUAGE AND
LANGUAGE BEHAVIOR ABSTRACTS

A multidisciplinary quarterly reference work providing access to the current world literature in

LANGUAGE AND LANGUAGE BEHAVIOR

Approximately 1500 English abstracts per issue from 1000 publications in 32 languages and 25 disciplines

Anthropology
Applied Linguistics
Audiology
Clinical Psychology
Communication Sciences
Education
Gerontology
Laryngology
Linguistics
Neurology
Otology
Pediatrics
Pharmacology
Philosophy
Phonetics
Physiology
Psychiatry
Psycholinguistics
Psychology
Rhetoric
Semiotics
Sociolinguistics
Sociology
Speech
Speech Pathology

Subscriptions: $80.00 for institutions; $40.00 for individuals (includes issue index and annual cumulative index). Rates for back issues available upon request.

Cumulative author, subject, book, and periodical indices to Volumes I-V (1967-1971), $60.

LANGUAGE AND
LANGUAGE BEHAVIOR ABSTRACTS

Subscription Address:
73 Eighth Avenue
Brooklyn, New York 11215

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Les *Studia Slavica* paraissent en langues slaves, de même qu'un français, anglais et allemand et publient des travaux du domaine de la slavistique.

Les *Studia Slavica* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes de 400—500 pages. Les volumes paraissent annuellement.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 24.00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «*Kultúra*» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149. Compte-courant No. 218-10990) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

The *Studia Slavica* publish papers on slavistics in Slavonic languages, in English, French and German.

The *Studia Slavica* appear in fasciculi of varying size, making up volumes (400—500 pp.). The volumes are published yearly.

Manuscripts should be addressed to:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

Correspondence with the editors or publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 24.00 a volume.

Orders may be placed with "*Kultúra*" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (1389 Budapest 62, P.O.B. 149. Account No. 218-10990) or with representatives abroad.

Die *Studia Slavica* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Slawistik, sowohl in slawischen Sprachen als auch deutsch, französisch und englisch.

Die *Studia Slavica* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen 400—500 seitigen Band. Die Bände werden jährlich herausgegeben.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Anschrift zu senden:

Studia Slavica
H—1363 Budapest, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 24.00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandels-Unternehmen »*Kultúra*« (1389 Budapest 62, P.O.B. 149. Bankkonto Nr. 218-10990) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA
Drejtorija Qändrone e Pärhapjes dhe Propagandimit tä Librit
Kruga Konferenca e Päzes
Tirana

AUSTRALIA
A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA
GLOBUS
Höchstädtplatz 3
A-1200 Wien XX

BELGIUM
Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5. Place St.-Jean
Bruxelles

BULGARIA
HEMUS
11 pl Slaveikov
Sofia

CANADA
Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA
Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA
Artia
Ve Směčkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arska Kultura
Václavské nám. 2
Praha 1
SLOVART A. G.
Gorkého
Bratislava

DENMARK
Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND
Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE
Office International de Documentation et Librairie
48, rue Gay-Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC
Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstraße 3—4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC
Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
3 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN
Blackwell's Periodicals
Oxenford House
Magdalen Street
Oxford
Collet's Subscription Import Department
Dennington Estate
Wellingsborough, Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
4—5 Fitzroy Square
London W. 1

HOLLAND
Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA
Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

ITALY
Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze
Techna
Via Cesi 16.
40135 Bologna

JAPAN
Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central

KOREA
Chulpanmul
Phenjan

NORWAY
Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgt 41—43
Oslo 1

POLAND
Ruch
ul. Wronia 23
Warszawa

ROMANIA
Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

SOVIET UNION
Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G—200

SWEDEN
Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S—101 20 Stockholm

USA
F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood Mass. 02090
Stechert Hafner Inc.
31. East 10th Street
New York, N. Y. 10003

VIETNAM
Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA
Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslavenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

30. XI. 1973

Index: 26.743