

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

卷之五
 五言古詩
 五言律詩
 五言絕句
 五言排律
 五言長句
 五言歌行
 五言雜詩
 五言雜體
 五言雜賦
 五言雜記
 五言雜序
 五言雜論
 五言雜說
 五言雜傳
 五言雜志
 五言雜錄
 五言雜考
 五言雜纂
 五言雜集
 五言雜編
 五言雜錄
 五言雜考
 五言雜纂
 五言雜集
 五言雜編

卷之四
 四
 五
 六
 七
 八
 九
 十
 十一
 十二
 十三
 十四
 十五
 十六
 十七
 十八
 十九
 二十
 二十一
 二十二
 二十三
 二十四
 二十五
 二十六
 二十七
 二十八
 二十九
 三十
 三十一
 三十二
 三十三
 三十四
 三十五
 三十六
 三十七
 三十八
 三十九
 四十
 四十一
 四十二
 四十三
 四十四
 四十五
 四十六
 四十七
 四十八
 四十九
 五十
 五十一
 五十二
 五十三
 五十四
 五十五
 五十六
 五十七
 五十八
 五十九
 六十
 六十一
 六十二
 六十三
 六十四
 六十五
 六十六
 六十七
 六十八
 六十九
 七十
 七十一
 七十二
 七十三
 七十四
 七十五
 七十六
 七十七
 七十八
 七十九
 八十
 八十一
 八十二
 八十三
 八十四
 八十五
 八十六
 八十七
 八十八
 八十九
 九十
 九十一
 九十二
 九十三
 九十四
 九十五
 九十六
 九十七
 九十八
 九十九
 一百

[illegible]

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. П. СТУЧКИ

ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РАБОТЫ АСПИРАНТОВ

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ, ТОМ 89

Филологические науки



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗИНАТНЕ»
РИГА 1968

HH/5500

4A
П781

187

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

канд. филол. наук. доц. З. М. Гильдина (отв. ред.),
Р. Э. Готхарде, З. П. Дорофеева.

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Академии наук Латвийской ССР от 27 октября 1966 г.*

7-1: 7-2
1968-58

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Сборник «Проблемы лингвистики и зарубежной литературы» объединяет ряд аспирантских работ.

Лингвистический раздел сборника содержит статьи, освещающие фонетические, лексические, грамматические и стилистические явления немецкого, английского, латинского языков, а также работы сопоставительного плана.

Статья В. А. Броки излагает результаты исследования интонации вопросительного предложения в английском и латышском языках. В результате анализа автор статьи отмечает расхождения в интонационном оформлении вопросительного предложения в этих языках. Материалы исследования могут быть использованы для разработки пособия по методике преподавания.

Функционирование слов в различных слоях языка представляет одну из проблем диалектологии и лингвистической географии вообще. В статье Г. А. Гаевской «Замечания к семантике слова в различных языковых слоях и языковых ландшафтах» (на немецком языке) освещены следующие проблемы: семантические функции слова, особенности функционирования слова в различных слоях языка в немецком, австрийском и швейцарском национальных вариантах немецкого языка.

В статье «Окказионализмы как разновидность неологизмов и возможность их классификации» на материале произведений Э. Штриттматтера Т. В. Король определяет место окказионализмов среди неологизмов, останавливается на причинах появления новых слов в языке. Автор пытается дать классификацию окказионализмов на основе функций данного явления в современной немецкой художественной литературе.

Д. Н. Фелдмане посвящает статью «Сравнение как лингвистическое явление» исследованию сущности сравнения и особенностям его языковой формы. Во второй статье — «О функциях сравнения в различных функциональных стилях речи» автор предлагает систему классификации сравнений с учетом их роли в различных функциональных стилях речи.

Объектом исследования в статье Г. Н. Ширинкиной «Наречия на -it в латинском языке (на материале произведений II—III веков н. э.)» является рассмотрение дальнейшей судьбы этих форм за пределами II века н. э. Автор дает обзор литературы по исследуемому вопросу и обращает внимание на продуктивность указанного словообразовательного типа в различные эпохи развития латинского языка.

Статьи сборника показывают интерес научной молодежи к важным проблемам современного литературоведения. Это прежде всего проблема взаимосвязей литератур, обогащение литературы одного народа достижениями другого. Такова работа Т. В. Кочетковой «Стендаль и русские писатели», представляющая ее сообщение на Международном Стендалевском конгрессе в Париже (15—17 сентября 1966 г.), обобщающая и в некотором отношении по-новому освещающая отношение к Стендалю А. С. Пушкина, его друзей П. А. Вяземского и А. И. Тургенева, Л. Н. Толстого на разных этапах его жизни. Той же проблеме взаимосвязей литератур посвящена статья Б. Д. Вальдман «О связях И. С. Тургенева и Т. Шторма».

Плодотворное влияние рабочего движения и социалистических идей испытали многие писатели XIX века. В статьях И. Ю. Карбановой «Тема рабочего класса в произведениях Диккенса», Т. В. Полис «Эстетические взгляды Уильяма Морриса — социалиста», И. А. Лебедевой «Из истории австралийской новеллы» в разных аспектах раскрыта эта важнейшая тема. Убедительно доказано влияние чартистского движения на Ш. Бронте, Э. Гаскел и особенно зрелого Диккенса. На малоизученных статьях и лекциях Уильяма Морриса показано, как изменилось его отношение к искусству, когда он стал активным участником социалистического движения и установил личные связи с Энгельсом. Наконец, особенности становления реалистического рассказа в Австралии в 90-е годы XIX века объясняются органической связью его создателей с народом, рабочим движением в стране.

В трех статьях рассматриваются актуальные проблемы развития реализма в зарубежной литературе XX века. Статья З. П. Дорофеевой, посвященная болгарской литературе 20—30-х годов XX века, показывает разнообразие тем и средств изображения жизни разных слоев болгарского общества во время Балканских войн и первой мировой войны и в послевоенные годы. Статья Р. Э. Готхарде (на английском языке) анализирует творческий метод Хемингуэя-реалиста на высшем этапе его развития, в произведениях испанского цикла. В статье Р. А. Дарвиной (на немецком языке) «К проблеме немецкого романа воспитания» дается обзор этой проблемы в немецком литературоведении. Автор показывает, как немецкие писатели Г. Йобст и Э. Штрिटтматтер в своих произведениях успешно сочетают традиции плутовского романа с традициями классического романа воспитания.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

В. А. Брока

ОБ ИНТОНАЦИИ ВОПРОСИТЕЛЬНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ В АНГЛИЙСКОМ И ЛАТЫШСКОМ ЯЗЫКАХ

Интонация речи¹ наряду со словами и их грамматическими формами имеет огромное значение в выражении содержания. Ее задача — выявлять подтекст предложения, т. е. мысли, чувства и волю говорящего.

Существуют значительные различия в интонационном оформлении речи в разных языках. Поэтому родной язык нередко препятствует правильному освоению иностранного: артикуляция звуков и интонация родного языка автоматически переносятся на изучаемый язык. Учащимся доставляет большие трудности преодоление влияния родного языка.

В последнее время широко распространен сравнительный анализ речевой интонации различных языков, а также подробное исследование интонации в рамках одного языка².

Однако следует заметить, что методика исследования интонации различна у разных авторов. Зарубежные лингвисты в своих исследованиях речевой интонации в основном касаются двух компонентов интонации — мелодии речи и ударения. Трактовка интонации советскими лингвистами шире, так как нельзя говорить об интонации, не учитывая интенсивность звуков, продолжительность звучания и тембр.

Вопросы английской интонации освещены в трудах

¹ Термином «интонация речи» мы обозначаем модуляции интенсивности, высоты, тембра и темпа речевых звуков в сочетании с небольшими паузами в потоке речи. Эти модуляции конкретизируют выраженное словами содержание соответственно речевой ситуации.

² См. Е. И. Торсуева. Интонация сложноподчиненного вопросительного предложения английского языка сравнительно с русским. Канд. дисс. М., 1954; Л. Д. Ревтова. Интонация повествования в современном английском и русском языках. Канд. дисс. М., 1963; В. Е. Шевякова. Интонация вопросительного предложения в современном английском языке. Канд. дисс. М., 1954.

зарубежных лингвистов — Д. Джоунза, Л. Армстронга, Г. Пальмера, В. Клингхарда, Р. Кингдона, В. Яссема, Э. Фукса, Дж. О'Коннора и др.

Почти все упомянутые авторы характеризуют интонацию, опираясь на обширные субъективные эксперименты и слуховой анализ. Немецкий лингвист Эйжен Фукс проделал ряд экспериментально-фонетических исследований по выявлению акустических характеристик интонации вопросительного предложения в английском языке и описал результаты осциллографического анализа в своей диссертации¹. Остальные перечисленные авторы анализируют интонацию, основываясь на так называемых *интонационных моделях* (Intonation Patterns) и объясняя применение этих моделей в различных коммуникативных типах предложений.

Графическое изображение интонации в трудах разных авторов тоже различное. В ранних исследованиях использовались нотные знаки (D. Jones. *Intonation Curves*. Lond.), позже — кривые, показывающие положение основного тона относительно низшего уровня диапазона речи говорящего (D. Jones. *The Pronunciation of English*. Lond.; R. Kingdon. *The Groundwork of English Intonation*. Lond., 1958). В последнее время широко распространено графическое изображение интонации при помощи точек и черточек (для обозначения неударных и ударных слогов соответственно). Следует заметить, что этот метод для практических целей (обучения интонации) наиболее удобен в тонетической транскрипции². При теоретическом анализе интонации лучше пользоваться кривой или черточками, так как важно показать изменение высоты основного тона также и внутри неударных слогов, что невозможно сделать с помощью точки.

В отечественном языкознании в исследовании интонации широко применяется экспериментально-фонетический метод выявления акустических свойств интонации, что дает более точные сведения, чем субъективное наблюдение и слуховой анализ. Этот метод все более совершенствуется в связи с применением

¹ E. Fuchs. *Zur Intonation des englischen Fragesatzes*. Bonn, 1935. Многие отечественные авторы научных исследований по интонации в своих научных трудах ссылаются на то, что материалов о диссертации Э. Фукса в Советском Союзе якобы нет. Следует заметить, что эта диссертация имеется в Фундаментальной библиотеке АН Латвийской ССР в Риге.

² Дж. О'Коннор и Г. Арнольд в работе «Intonation of Colloquial English» (Tartu, 1964) применяют большие и маленькие кружки в тонетической транскрипции, но, по мнению автора данной статьи, такой метод себя не оправдывает.

новейших технических средств и сближается с другими науками — психологией, физикой, физиологией, логикой, статистикой, а также с теорией информации и техникой связи.

Изучение речевой интонации английского языка в трудах советских лингвистов занимает видное место¹. Отметим, что эти исследования существенно отличаются от того, что мы находим в трудах зарубежных авторов. Отечественные лингвисты за основу берут тот или иной коммуникативный тип предложения и дают экспериментально-фонетический анализ интонационных видов, свойственных этому коммуникативному типу (по такому же принципу построена и диссертация Э. Фукса).

Кажется, что анализ интонации по моделям, лучшей разработкой которых можно считать работу Дж. О'Коннора и Г. Арнольда «*Intonation of Colloquial English*», является более исчерпывающим и основательным. Кроме того, такой анализ более удобен с практической точки зрения, так как устраняет ненужное повторение одних и тех же интонационных видов при рассмотрении различных коммуникативных типов предложения².

Принцип анализа интонации по моделям таков: в языке выделяются основные типы интонации. Сначала дается модель интонационной кривой (движение основного тона), а затем следует объяснение, что выражают повествовательные, повелительные, вопросительные и т. д. предложения, произнесенные с данной интонацией. Каждая модель сопровождается обширными упражнениями на все основные коммуникативные типы предложения³.

Для более подробного анализа можно и нужно рассматривать интонационные виды внутри одного коммуникативного типа предложений (вопросительных, повелительных и т. д.), но сомнительным кажется деление интонаций на эмфатические и неэмфатические для разговорной речи (в нормативном курсе)⁴.

¹ См. О. Ф. Пилипенко. Интонация неместоименного вопроса и связанного с ним ответа в современном английском языке (в сопоставлении с украинским). Киев, 1963; Г. Г. Егоров. Интонация восклицательного предложения в современном английском языке. М., 1964; Г. М. Левитова. Интонация риторического вопроса в современном английском языке. М., 1960 и др.

² Как известно, любое предложение может быть произнесено с тем или иным видом интонации; различны будут только волевые и эмоциональные оттенки, так же как и оттенки мысли, наложенные на предложение в конкретной ситуации.

³ Автор статьи считает, что ситуативная подача материала для упражнений создала бы наиболее благоприятные условия для практического усвоения материала студентами.

⁴ См. V. A. Vasilyev. *English Phonetics*. Leningrad, 1962.

Усваивая неэмфатическую речевую интонацию, студенты фактически приобретают навыки «неживой» монотонной речи, которая нехарактерна в общении, так как предложения, произносимые с неэмфатической интонацией, неэмоциональны, без особых изменений в темпе и тембре речи, все знаменательные слова в них имеют ударение равной силы¹. Возникает вопрос: как можно передать волевые действия, выразить четко мысль, наконец, понять, что хочет говорящий от слушателя, если в его речи не будет логического центра мысли (главноударного слова в предложении), который, как известно, выделяется самым сильным ударением по сравнению с другими словами предложения? В обучении интонации важно, чтобы студент интонацией точно выражал мыслительные и волевые процессы — задача, с которой невозможно справиться, обучая неэмфатической интонации.

Для практических целей обучения интонации и ее анализа очень удобно членить синтагму на более короткие части (это делают Р. Кингдон, Дж. О'Коннор и др.): главноударный слог — «nucleus» («ядро»), заударные слоги — «tail» («хвост»), часть синтагмы от первого ударного слога до главноударного — «head» («голова»), предударные слоги до первого ударного — «prehead» («передголовные»). Трудность составляет лишь передача соответствующих терминов на русском языке.

Исследований по речевой интонации в латышском языке сравнительно мало. Имеющиеся относятся главным образом к сценическому искусству, меньше — к языкознанию². К тому же все выводы о речевой интонации в латышском языке сделаны, основываясь на субъективных методах — прямом наблюдении и субъективном эксперименте, и поэтому недостаточно точны, так как невозможно зафиксировать все оттенки и изменения интонации на слух.

Чтобы получить более четкие и подробные данные, автор статьи проделал ряд фонетических измерений с последующим анализом. В качестве материала были взяты вопросительные предложения. При отборе материала автор старался главным образом пользоваться «свободной» разговорной речью.

¹ См. V. A. Vasilyev. English Phonetics. Leningrad, 1962, стр. 130.

² См. O. Bormane. Skatuves runas pamati. R., 1961; L. Cepītis, N. Katlape. Izteiksmīgas runas pamati. R., 1960; A. Blinķena. Jautājuma modalitāte un tās izteikšanas veidi latviešu valodā. — Latvijas PSR ZA Valodas un literatūras institūta raksti, VII. R., 1958., 159. lpp.; L. Cepītis. Daži vērojumi par runas intonāciju latviešu valodā. — Latvijas PSR ZA Valodas un literatūras institūta raksti, VII. R., 1958., 129. lpp.

После тщательного слухового анализа 164 предложения были исследованы методами инструментальной фонетики¹.

Все выводы об интонации вопросительного предложения в латышском языке, сформулированные в данной статье, основаны на результатах упомянутого фонетического исследования.

Следует заметить, что подробные исследования интонации латышского языка крайне необходимы и важны, так как в конечном итоге они дадут возможность выявить основные типы интонации латышского языка или получить точные, научно обоснованные описания интонации по коммуникативным типам предложения.

Проделанный автором сопоставительный анализ интонации вопросительного предложения в английском и латышском языках не охватывает все возможные виды и оттенки интонации. Автор ставит себе целью дать краткий обзор интонации этого коммуникативного типа предложения английского языка в трактовке зарубежных и отечественных лингвистов, а также сопоставительный анализ основных характеристик интонации в данных языках (движение основного тона на главноударном и заударных слогах, ударение, общий рисунок движения основного тона в синтагме, общий рисунок движения основного тона в вопросительном предложении, состоящем из двух синтагм; темп речи).

Вопросительным предложением говорящий пользуется, чтобы, опираясь на известное, пытается узнать неизвестное ему.

Вопросительные предложения как синтаксическую категорию характеризуют особые вопросительные слова и особая вопросительная интонация или же только вопросительная интонация².

В данной статье используются оба подхода (о которых упоминалось выше): а) анализ интонации того или иного типа вопросительного предложения с точки зрения его формального (лексико-грамматического) строения и б) анализ интонации по моделям (система Р. Кингдона — Дж. О'Коннора)³.

¹ Подробнее отбор материала, подготовка и ход эксперимента с последующим анализом результатов описаны в нашей статье «Par latviešu valodas jautājuma teikuma intonāciju» (Latvijas PSR ZA Vēstis, 1966, Nr. 11, 36. lpp.).

² См. Mūsdienu latviešu literārās valodas gramatika, II. R., 1962.

³ В статье будут использованы результаты следующих исследований: E. Fuchs (ниже — E. F.), Zur Intonation des englischen Fragesatzes; О. Пилипенко (О. П.) Интонация неместоименного вопроса и связанного с ним ответа в английском и украинском языках; В. Шевякова (В. Ш.). Интонация вопросительного предложения в английском языке; Е. Торсуева (Е. Т.). Интонация сложноподчиненного вопросительного предложения в английском языке; J. O'Connor, G. Arnold (O'K.). Intonation of Colloquial English; R. Kingdon (R. K.). The Groundwork of English Intonation.

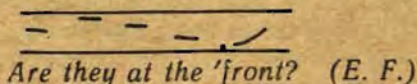
Просматривая материалы диссертаций, разработанных в Советском Союзе, и графики интонационных кривых, данных в приложениях, а также интонационные модели, приходим к выводу, что в английском языке вопросительные предложения имеют три *основных типа мелодии* (основным типом мелодии считаем движение основного тона в главноударном или главноударном и следующем слоге)¹: 1) повышающий, 2) понижающий и 3) повышающе-понижающий.

В латышском языке четко выявляются четыре основных типа мелодии: вышеупомянутые, сходные с английским, и понижающе-повышающий, который отсутствует в английском языке.

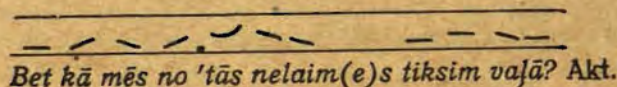
Далее рассмотрим упомянутые типы интонации подробнее.

Повышающий тип мелодии в английских и латышских вопросительных предложениях проявляется следующим образом.

1. В английском языке повышение тона происходит внутри главноударного слога, если последний является завершающим слогом синтагмы; предударный слог находится на более высоком уровне, чем начало звучания главноударного слога¹:

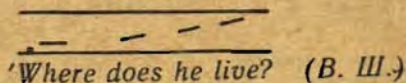


В латышском языке повышение тона нередко происходит внутри главноударного слога и в тех случаях, когда имеются заударные слоги:



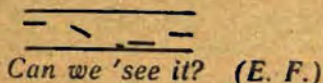
2. В английском языке повышение тона происходит на заударных слогах, главноударный слог — на низком уровне (это относится только к случаям, когда главноударный слог не является завершающим слогом синтагмы):

а)

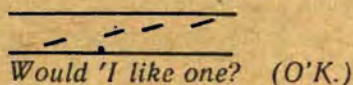


¹ В графическом изображении интонации будем пользоваться черточкой (—) для обозначения любого слога. Главноударный слог будет отмечен ударением (') в тексте и точкой на нижней линии диапазона голоса. Об интонациях в скобках при примере см. сноску (3) на стр. 9.

или б)



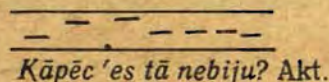
Пример (а) — переспрос. Главноударный слог является первым слогом синтагмы. Уровень звучания — средний. Заударные слоги произносятся с повышающей интонацией. В переспросах, если главноударный слог является единственным ударным слогом в предложении, в английском языке наблюдается постепенное повышение основного тона на протяжении всей синтагмы при наличии как предударных, так и заударных слогов:



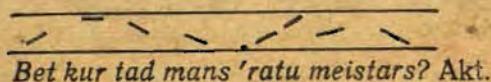
В латышском языке в предложениях, где главноударный слог не является завершающим, повышение тона происходит следующим образом:

1) в отличие от английского языка повышение может происходить на главноударном слоге, заударные слоги произносятся с понижением (см. вышеприведенный пример);

2) повышение тона наблюдается между главноударным и предударным слогами, заударные слоги произносятся с понижающей интонацией (такое явление не встречается в английском языке):

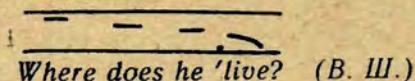


3) в многосложных словах, носящих логическое ударение, повышение тона наблюдается на всех слогах этих слов; последующие слова произносятся с понижающей интонацией (в английском языке подобное движение основного тона при повышающей интонации не обнаружено):

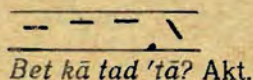


Понижающий тип мелодии в английском языке проявляется таким образом.

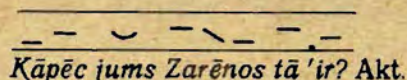
1. Если главноударный слог является завершающим слогом в синтагме, он произносится с понижением тона до нижнего уровня диапазона:



В латышском языке употребляется а) такое же движение основного тона:

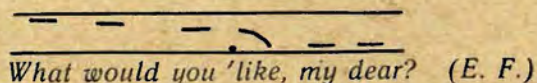


или б) понижение совершается между предударным и главноударным слогами; главноударный слог произносится ровным низким тоном:

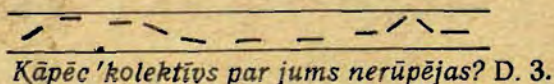


В английском языке такой рисунок движения тона на главноударном слоге не наблюдается.

2. Если в предложении имеются заударные слоги, понижение тона происходит на главноударном до низкого уровня; заударные слоги произносятся ровным низким тоном:

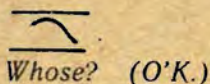


В латышском языке при наличии заударных слогов понижение тона происходит на всех слогах слова, несущего логическое ударение, а если это слово не завершает синтагму, в последующих словах тон может снова повышаться и понижаться:



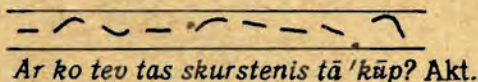
Повышающе-понижающий основной тип мелодии в одно-
сложных словах, носящих фразовое ударение, проявляется сле-
дующим образом.

1. В английском языке повышение тона начинается от сред-
него и достигает высокого уровня, последующее понижение за-
вершается на низком уровне диапазона голоса (если главно-
ударный слог завершает синтагму):

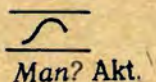


В латышском языке в соответствующих случаях наблюда-
ются два вида повышающе-понижающей интонации:

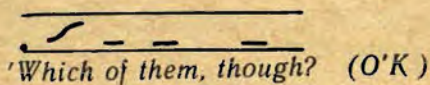
а) подобный описанному английскому:



б) повышение тона начинается от низкого и достигает вы-
сокого уровня с последующим небольшим понижением (в
английском языке такое явление не обнаружено):



2. В английском языке повышение происходит на главно-
ударном слове, заударные слоги — на низком уровне:



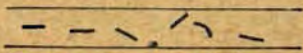
В латышском языке имеется несколько вариантов образова-
ния повышающе-понижающей интонации, особенно если слово,
несущее фразовое ударение, многосложное.

В двухсложных словах этот тип интонации обычно проявля-
ется между главноударным и заударным слогами, притом уро-
вень повышения и понижения может быть разный: встречается

большой интервал повышения с последующим небольшим понижением тона или наоборот:


E — 'tikli? Izl. teic.

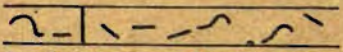
или


Vai tad nu 'gaļā kaus? Izl. teic.

В отдельных случаях повышение и понижение тона происходит в главноударном слоге, в заударном слоге продолжается понижение тона:

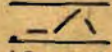

Nu, vai naš 'jauki? Izl. teic

Понижение тона на заударном слоге может начаться на более высоком уровне, чем главноударный слог:

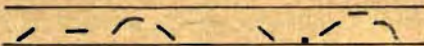

Jorgi, ko tu neliec 'galdā? Akt.

В словах, состоящих из трех и более слогов, повышение и понижение тона в слове, носящем фразовое ударение, еще значительно отличается от английского языка. Выявлены следующие виды:

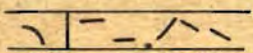
а) главноударный слог произносится ровным тоном, первый заударный — с повышением, второй — с понижением тона:


'Ceriņi? Akt.

б) на главноударном слоге тон повышается, первый заударный слог произносится ровным тоном, второй заударный — с понижением тона:


Vai tad brokast(i)s jau 'gatavas? Akt.

в) повышение тона достигает высшей точки на главноударном слоге, остальные слоги произносятся с понижением тона:


Māt, ko tu 'ālējies? Akt.

г) на главноударном слоге тон повышается, в заударных понижается, но падает со значительно более высокого уровня, чем ударный слог:


Sējas 'pagasta? Izl. teic.

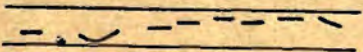
При наличии многих заударных слогов в большинстве случаев наблюдаем постепенный спад голоса:


Kas ir 'filozofija? D. 2.

Существующий в латышском языке *понижающе-повышающий* основной тип мелодии для английских вопросительных предложений не характерен, зато широко употребляется в предложениях других коммуникативных типов (например, в повествовательных предложениях, которые данная статья не рассматривает)¹.

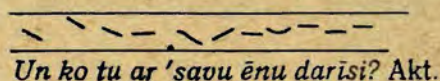
В латышском языке *понижающе-повышающий* тип мелодии осуществляется:

а) внутри главноударного слога:

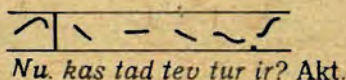

Vai 'daudz esat sarakstījis? D. 1.

¹ Этот тип мелодии в английском языке вообще рассматривается и выделяется только зарубежными лингвистами (Р. Кингдон, Дж. О'Коннор и др.); в исследованиях отечественных лингвистов он не упоминается. В зарубежной лингвистике, как указывалось выше, он упоминается в других коммуникативных типах предложений.

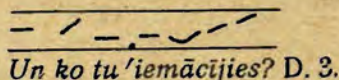
б) между главноударным и заударным слогами:



в) между предударным и главноударным слогами:



г) иногда главноударный слог произносится ровным тоном, первый заударный — с понижающе-повышающей интонацией, в последующих заударных слогах повышение тона продолжается:

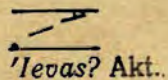
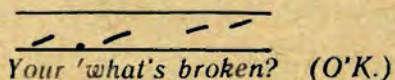


Если главноударный слог находится в середине синтагмы, а за ним следует несколько неударных слов, движение основного тона чаще всего повышающе-понижающее (см. примеры 1 и 2).

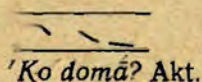
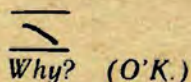
Рассмотренные четыре *основных типа мелодии* показывают движение основного тона в предложении-синтагме только в главноударном и заударных слогах. Но это не мелодия всей синтагмы. В синтагме может быть несколько понижений и повышений тона (особенно в латышском языке). Говоря о мелодии всей синтагмы, будем употреблять термин «мотив мелодии».

В английских и латышских вопросительных предложениях встречаются следующие *мотивы мелодии*:

1) повышающий:

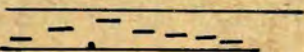


2) понижающий:

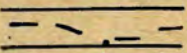


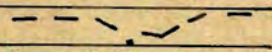
3) повышающе-понижающий:


But 'how? (O'K.)


Kāpēc 'es tā nebižu? Akt.

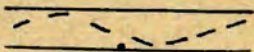
4) понижающе-повышающий:


Can we 'see it? (E. F.)


Nu un kā 'maizi cep? Izl. teic.

5) повышающе-понижающий и повышающий:


Can I come 'too? (E. F.)


Un ko tu 'iemācījies?

6) повторение двух повышающе-понижающих мотивов:


How on earth did it get 'there? (O'K.)


Bet kur tad mans 'ratu meistars? Akt.

В латышском языке встречаются также
и 7) понижающе-повышающий и понижающий мотив:


Puteklus 'noslaucīji? Akt.

8) повторение двух понижающе-повышающих мотивов и понижающий:


Vai jūs arī pa 'jūru zvejojat? Izl. teic.

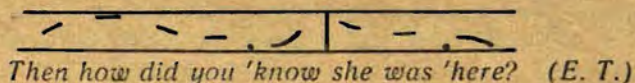
и некоторые другие комбинации мотивов (встречаемые реже),
которые не обнаружены в английском языке.

В предложениях, состоящих из двух или более синтагм, тип интонации обычно определяется по интонации в главной синтагме, т. е. той, в которой выражается основное содержание предложения.

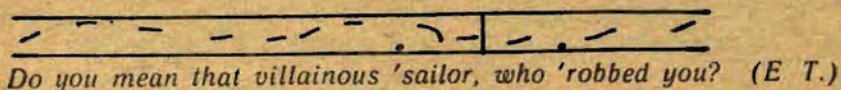
Поскольку исследованный материал латышского языка не охватывает все возможные виды многосинтагменных вопросительных предложений, в статье коснемся только некоторых *сложноподчиненных* вопросительных предложений, состоящих из двух синтагм, а также интонации *разделительного* (Disjunctive) и *альтернативного* (Alternative) вопросов в английском и латышском языках.

Если вопросительное предложение является двухсинтагменным *сложноподчиненным* предложением с точки зрения формального строения, понижение тона на стыке синтагм указывает на тесную семантическую связь этих синтагм. Повышение же тона говорит о том, что вторая синтагма в какой-то степени семантически самостоятельна.

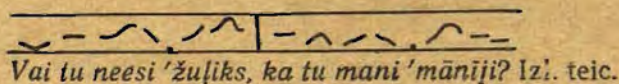
В английском языке в начале звучания первой синтагмы почти всегда наблюдается повышение тона:



Сложноподчиненное неместоименное (General) вопросительное предложение обычно произносится с завершающим повышением тона:



В соответствующих латышских предложениях повышение тона наблюдается в конце главной синтагмы, если она вводит предложение:



и повышение с последующим небольшим понижением, — если главная синтагма является завершающей в предложении:



Un 'jūs domājat, lāļums no tā 'isāks saraujas? Akt.

Местоименные сложноподчиненные вопросительные предложения в английском языке характеризуются понижением тона на главноударном слове в завершающей синтагме, независимо от того, является ли эта синтагма главной:



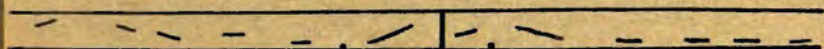
What'll 'happen to me if you never come 'back?

Следует заметить, что для этого вида предложений характерен большой интервал завершающего понижения на главноударном (в конечной позиции) или между главноударным и заударным слогами (в последнем случае главноударный слог произносится на высоком уровне).

В *альтернативных* вопросительных предложениях интонация первого альтернанта не отличается от интонации обычного неместоименного вопроса (характерно завершающее повышение тона); второй альтернант завершается понижением, причем первый альтернант обычно находится на высоком уровне, второй начинается на том же или ниже и падает до низкого:



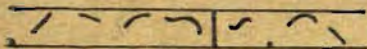
Will you have something 'hot or 'cold? (E. F.)



Would you like your neck 'shaved or 'trimmed with the clippers? (E. F.)

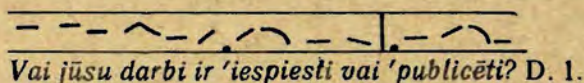
В латышском языке в альтернативном вопросительном предложении движение основного тона таково:

1) первый альтернант, если это односложное слово, произносится с повышением тона, второй начинается на высоком уровне (нехарактерно для английского языка) и произносится с понижением:



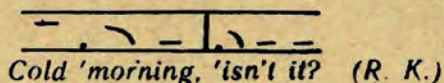
'Būs tas miljons vai 'nebūs? Akt.

2) если альтернанты — многосложные слова, то движение основного тона в них повышающе-понижающее:

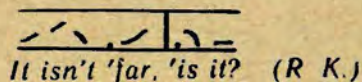


В разделительных вопросах (Disjunctive), в английском языке движение основного тона таково:

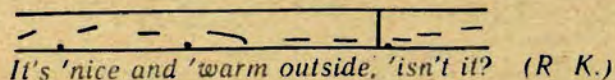
1) обе синтагмы произносятся с завершающим понижением:



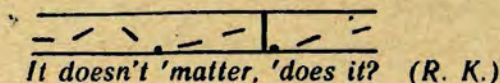
2) в первой синтагме — повышение, во второй — понижение тона:



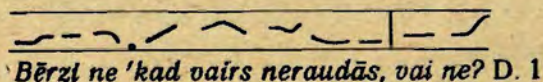
3) в первой синтагме — понижение, во второй — повышение:



4) повышение тона наблюдается в обеих синтагмах:



В латышском языке в анализируемом материале выявлен только один вид этого типа вопросительного предложения: повышающе-понижающий мотив мелодии в первой синтагме и повышающий — в последней¹:



¹ Автор статьи считает, что этот мотив мелодии не исчерпывает все интонационные возможности данного вида вопроса в латышском языке.

Анализ интонации вопросительного предложения в английском и латышском языках приводит к выводу, что существуют значительные различия в интонационном оформлении этого коммуникативного типа предложения в данных языках.

1. При повышающем основном типе мелодии в английских вопросительных предложениях высота основного тона обычно понижается до низшего уровня диапазона голоса на главноударном слоге, а повышение начинается либо в пределах этого слога (если главноударный слог является завершающим в синтагме), либо на заударных слогах.

В латышском языке наблюдаем большую подвижность тона. Повышение может происходить на главноударном слоге и в тех случаях, когда этот слог находится внутри синтагмы. Заударные слоги образуют либо повышение, либо повышение с понижением. При наличии нескольких слов, следующих за главноударным слогом, мотив их мелодии может понижаться, что полностью исключается в английском языке.

Предударный слог в английском языке обычно находится на более высоком уровне, чем главноударный. В латышском языке он нередко находится ниже главноударного слога.

2. При понижающей интонации в английских вопросительных предложениях высота основного тона понижается до низкого уровня в пределах главноударного слога. Заударные слоги, независимо от их количества до конца синтагмы, произносятся ровным низким тоном.

В латышских вопросительных предложениях в заударных слогах при понижающем основном типе мелодии движение основного тона может быть повышающе-понижающее, что не обнаружено в английском языке.

3. В английском языке при повышающе-понижающем основном типе мелодии повышение и понижение тона происходит на главноударном слоге, если последний является завершающим в синтагме, и между главноударным и заударным слогами, и притом все заударные слоги находятся на низком ровном уровне.

В латышском языке движение основного тона на заударных слогах может быть разное. Большая вариантность по сравнению с английским языком наблюдается также и в рисунке повышения и понижения тона в слове, носящем фразовое ударение.

4. Понижающе-повышающий основной тип мелодии для английских вопросительных предложений нехарактерен, но употребляется в других коммуникативных типах предложения.

5. Количество возможных мотивов мелодии в предложении-

синтагме в латышском языке больше, чем в английском, что объясняется повышением основного тона на словах со второстепенным (не фразовым) ударением.

6. Альтернативные вопросительные предложения в английском языке характеризуются повышением тона на первом альтернанте и понижением на втором. В латышском языке такая последовательность тонов наблюдается только в случаях, когда первый альтернант односложный. Многосложные альтернанты произносятся с повышающе-понижающей интонацией.

Следует заметить, что в латышском языке основной центр предложения падает на второй альтернант (в английском языке — наоборот). Обычно второй альтернант находится на более высоком уровне, чем первый.

7. В разделительных вопросах в английском языке наблюдается большая вариативность мотивов мелодии, чем в латышском.

8. В сложноподчиненных вопросительных предложениях в английском языке повышение или понижение тона, определяющее коммуникативный тип, происходит на конечной синтагме, независимо от того, является ли эта синтагма главной.

В латышском языке это повышение или понижение тона происходит на главной синтагме.

На базе сопоставительного анализа замечаем, что продолжительность звучания на главноударном слоге больше в английском языке. Также темп звучания в предупредных слогах более быстрый в английском языке.

V. Broka

ON THE INTERROGATIVE SENTENCE INTONATION IN ENGLISH AND LATVIAN

Summary

There exist considerable differences in the intonation of interrogative sentences in English and Latvian.

These differences mainly refer to nuclear and tail syllables of a sense group.

In English there are three types of tunes used in interrogative sentences — rise, fall and rise-fall.

In Latvian four types of tunes were traced: rise, fall, rise-fall, fall-rise.

In English fall-rise is widely used in statements, but it is not characteristic of interrogative sentences.

Tail syllables in English are pronounced with a gradual rise (in the case of rising intonation) or on a low level tone (in the case of falling intonation).

In Latvian pitch changes in tail syllables may be different.

Differences in pitch changes are observed in «melody motives», i. e., the scale of the whole sense group, as well.

The tempo of articulation of prenuclear syllables is slower in Latvian.

The tempo of articulation of nuclear syllables is slower in English than in Latvian.

G. Gajewska

BEMERKUNGEN ZUR SEMANTIK DES WORTES IN VERSCHIEDENEN SPRACHSCHICHTEN UND SPRACHLANDSCHAFTEN¹

Das Fungieren einer lexikalischen Einheit in der Schriftsprache ist von der modernen Sprachwissenschaft ausreichend erforscht. Das gleiche trifft auf den Wortbestand verschiedener Sprachschichten zu. Die Beziehungen zwischen den Sprachschichten innerhalb einer Sprache sind jedoch eines der verwickeltsten Probleme der funktionalen linguistischen Geographie.

Die linguistische Geographie befaßt sich unter anderem mit dem Fungieren des gemeinsprachlichen Wortgutes in verschiedenen Schichten der Sprache, z. B. in den Mundarten im Vergleich zur Schriftsprache. Das Fungieren des gemeinsprachlichen Wortgutes in den besagten Sprachschichten weist in verschiedenen Sprachen, z. B. in der deutschen und russischen, die gleichen Gesetzmäßigkeiten auf. Diese Gesetzmäßigkeiten werden in der einschlägigen Literatur zwar erwähnt, aber nicht im vollen Umfang beschrieben, geschweige denn eindeutig erklärt, was sich teilweise dadurch erklären läßt, daß sehr viele Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft bis jetzt keine endgültige Lösung gefunden haben. Das betrifft vor allem die Abgrenzung der Polysemie von der Homonymie in den Grenzen der Schriftsprache. Gemeint sind die Fälle, in denen die semantischen Funktionen² eines Wortes so weit auseinandergehen, daß sie als verschiedene Wörter mit gleicher Lautung aufgefaßt werden können. Damit kommen wir zu einem Problem, wo einzelne semantische Funktionen eines Wortes, in denen sein semantischer Wert realisiert wird, von den Homonymen schwer zu unterscheiden sind.

¹ Dr. Jürgen Scharnhorst (Berlin) verdanke ich wertvolle Hinweise und kritisches Durchsehen meines Artikels.

² In der Deutung der Funktion schließen wir uns der Definition von W. Schmidt an: «Diese zweckhafte, inhaltliche Leistung, der Anteil am kommunikativen Effekt einer Äußerung, bildet die Funktion der sprachlichen Mittel. ... Die Form ist der Funktionsträger» («Deutschunterricht», 1965, Nr. 6, S. 356).

Unter den Homonymen in den Grenzen einer Sprachschicht (gewöhnlich ist dies die Schriftsprache) werden Wörter mit gleicher Lautung und unterschiedlichen, voneinander unabhängigen Bedeutungen verstanden. Solche Wörter bezeichnen wir als absolute Homonyme. Als Homonyme gelten auch frühere Bedeutungen eines Wortes, die ehemals den gemeinsamen semantischen Kern des Wortes gebildet hatten; mit der Zeit aber gingen die Bedeutungen, die die polaren, d. h. an den Rändern einer Kette stehenden, Begriffe verbunden hatten, verloren. Prinzipiell genommen, sind die absoluten Homonyme und die oben erwähnten früheren Bedeutungen eines Wortes gleich, weil in synchronischer Sicht beide Fälle als verschiedene Wörter mit gleicher Lautung aufgefaßt werden. Streit- und somit Grenzfälle sind gewöhnlich solche Erscheinungen, wo man verlorengegangene Bedeutungen — das verbindende Kettenglied — trotzdem spürt. Dieser Faktor ermöglicht den Sprachwissenschaftlern die Erschließung des besagten semantischen Wortkerns. Das Problem der Grenzziehung in Sachen Polysemie — Homonymie läßt sich jedoch durch eine rein spekulative Argumentation nicht vereinfachen. Bei den Erwägungen, ob sich der semantische Kern eines Wortes theoretisch wiederherstellen läßt, geht man leider oft nur von subjektiven Kriterien aus. Das Subjektive bei der Lösung dieses Problems besteht darin, daß Linguisten die semantischen Funktionen ein und desselben Wortes verschiedenartig auffassen können. Die Einstellung eines Sprachwissenschaftlers zu den Grenzziehungsmöglichkeiten in Sachen Polysemie — Homonymie hängt von extralinguistischen Faktoren ab, z. B. von seiner praktischen Erfahrung auf diesem Forschungsgebiet.

R. Awanessow¹ schlägt ein Kriterium vor, dem das Ableitungsmerkmal zugrunde liegt. Danach sollen die Wörter bei gleicher Lautung als Homonyme definiert werden, wenn sie Bedeutungen haben, die von der Grundbedeutung nicht abgeleitet worden sind, wie z. B. *ключ* (=die Quelle), *ключ* (=der Schlüssel), *музыкальный* (скрипичный, басовый) *ключ* (=Violinschlüssel, Baßschlüssel). Wenn einer Lautung Bedeutungen entsprechen, die von einer Grundbedeutung abgeleitet sind, z. B. *дом* (=Haus), *дом* (=Gebäude), so hat man es dagegen mit Polysemie zu tun.² R. Awaness-

¹ Р. И. Аванесов. Русская диалектология. М., 1965, стр. 153—154.

² Man könnte aber auch behaupten, daß der Begriff *музыкальный ключ* vom Begriff *ключ* (=der Schlüssel) abgeleitet ist. Es sei gesagt, daß der Beleg *дом* einen klaren Fall darstellt, wobei sehr viele Korrelate (соотносительные слова) zweifellos durchaus größere Schwierigkeiten bieten. Eine solche Darstellung hebt gewisse Unklarheiten dieses Problems nicht auf.

sow fügt hinzu, daß sich das Ableitungsmerkmal aus der Summe der Bedeutungen ergibt. Je nach der Einstellung eines Linguisten werden aber dieselben Wörter in ein anderes Licht gerückt. Es kann vorkommen, daß zwei Wörter mit gleicher Lautung, die früher nicht vereinbar schienen, als gesetzmäßige Kettenglieder semantischer Evolution eines Wortes aufgefaßt werden. Man bedient sich oft semantischer Parallelen aus den verwandten Sprachen. Die Schwierigkeiten einer eindeutigen Grenzziehung in Einzelfällen werden von R. Awanessow nicht übersehen. So gibt er zu, daß das Problem noch verwickelter wird, wenn man die semantischen Beziehungen der gleichlautenden Wörter in verschiedenen Sprachschichten zum Objekt der Forschung macht.

*
*
*

Ein Wort kann bei seinem Fungieren in einzelnen Schichten der Sprache (in der Schriftsprache, Umgangssprache, in den Mundarten, auch in einer überdialektalen Sprachschicht¹) realisiert werden. Die semantischen Abweichungen eines Wortes im Dialekt von seinen semantischen Funktionen in der Schriftsprache werden von Linguisten nicht eindeutig definiert. Wir können nicht umhin, uns der Meinung von R. Awanessow anzuschließen, daß unter modernen sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten diese Probleme so gut wie nicht erforscht sind. Es besteht kaum ein Grund zur Behauptung, daß sich die moderne Lexikologie bei der Erörterung der Wortbedeutung auf die Schriftsprache beschränken darf. Die wechselseitigen Beziehungen des gemeinsprachlichen Wortschatzes² in allen Sprachschichten innerhalb der Nationalsprache werden allerdings gelegentlich erwähnt, aber das Problem ist noch nicht im vollen Umfang gelöst worden.

Die Notwendigkeit, den gemeinsprachlichen Wortbestand in seinem vollen semantischen Fungieren, d. h. in allen Schichten der Nationalsprache, darzustellen, ergibt sich aus praktischen Erwägungen. Wir müssen also nicht nur das semantische Fungieren des Wortes in einer Sprachschicht in Betracht ziehen, sondern auch die wechselseitigen Beziehungen der entsprechenden lexikalischen Elemente in verschiedenen Schichten der Sprache feststellen und bestimmen.

Von der Erkenntnis der Systemhaftigkeit der Sprache ausge-

¹ Wörter, die die Grenzen einer Dialektgruppe überschritten haben, gehören zu einer überdialektalen Sprachschicht. Solche Wörter werden mit dem Vermerk *landsch.* markiert.

² Unter dem gemeinsprachlichen Wortschatz wird hier der Wortschatz der deutschen Sprache verstanden, der in allen wichtigen Sprachschichten fungiert.

hend, sei betont, daß die semasiologischen Systeme — z. B. in der Schriftsprache und der Mundart — nicht identisch sind. Da sich der semantische Wert eines Wortes aus dem System, in dem es fungiert, ergibt, fallen die Beziehungen zwischen zwei lexikalischen Elementen in einer Sprachschicht mit den Beziehungen zwischen denselben Elementen in einer anderen Schicht nicht immer zusammen. So kommt es vor, daß die Synonyme der Schriftsprache in einer Mundart keine synonymischen Beziehungen aufweisen, weil das gleichlautende Wort in der Schriftsprache und in der Mundart verschiedene semantische Funktionen haben kann, z. B. das Wort *anreiben*¹ hat in der Schriftsprache als Synonym das Wort *verrühren*, in der Umgangssprache einiger Sprachlandschaften dagegen das Wort *anzünden*. Weitere Belege:

- anstecken* —
1. feststecken (etw. mit einer Nadel)
 2. einen Ring a. (an den Finger stecken, aufstecken)
 3. *landsch.* ein Faß a. (anstechen, anzapfen)
 4. *norddt., mitteldt.* etw. anzünden, anbrennen
 5. eine Krankheit auf jmdn. übertragen, jmdn., sich infizieren
 6. leicht gereizt und aufgeregt, aufbrausend, jähzornig, von plötzlicher Röte im Gesicht²
 7. (sick ansticken) — erröten (mit dem Synonym — rot werden)³

- avdunn* —
1. abtun; 2. abgewöhnen⁴

- durchliegen* —
1. sich d. sich wundliegen, aufliegen
 2. eine Liegestatt so abnutzen, daß sie durchhängt
 3. *meckl.* durch langes Liegen in einer Lösung den richtigen Geschmack erhalten, durchziehen

¹ Beispiele sind dem WDG (Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, herausgegeben von R. Klappenbach und W. Steinitz. Berlin, 1961—1967) entnommen.

² W. Ziesemer. Preußisches Wörterbuch. Sprache und Volkstum Norddeutschlands. Königsberg, 1935—1941.

³ Wossidlo—Teuchert. Mecklenburgisches Wörterbuch, Bd. 1. Neumünster, 1942, S. 385.

⁴ G. P. Gath. Schang vum Vugelsang. Kleines Wörterbuch der Kölner Mundart. Köln, 1959.

Der semantische Umfang eines Gliedes eines solchen korrelativen Paares, d. h. dieser Synonyme, wird zur Gänze aus dem semantischen System der entsprechenden Sprachschicht abgeleitet. Die Tatsache, daß ein und dasselbe Wort in verschiedenen Sprachschichten unterschiedlichen Inhalt haben kann, bedeutet nämlich, daß einer Bezeichnung mehrere zu bezeichnende Gegenstände entsprechen. Dabei rückt in den Vordergrund das semantische Funktionieren der Wörter in polaren Sprachschichten, d. h. in der Schriftsprache und in der mundartlichen Schicht.¹ Die lexikalischen Beziehungen in diesen Sprachschichten werden von R. Awanessow als *intersystemhaft* (межсистемные) bezeichnet. Einige Belege illustrieren dialektale semantische Funktionen folgender gemeinsprachlicher russischer Wörter:²

шуметь: кричать, громко говорить, сообщая что-то; ругаться, браниться; громко звать кого-н., называя по имени (или кличке), обращаясь к кому-н. или говоря о ком-н.; глупец: ребенок, незрелый; тот, кто еще не достиг требуемого возраста (ср. *литер.* — глупый человек);³

старик: фаза луны; лапки: хвоя; время: 1. пора, 2. давно; ветка (только у хвойных деревьев, у лиственных — хворостина); лопоухий: глупый;⁴

пахать: подметать; надомник: мужчина, поселившийся после женитьбы в доме родителей невесты (ср. *литер.* — кустарь, ремесленник, выполняющий заказы на дому).⁵

Bei der Analyse verschiedener semantischer Funktionen des Wortes пахать (=обрабатывать почву — *литер.*, den Boden bebauen — *schriftspr.*), пахать (=подметать, den Fußboden fegen, kehren — in einigen Mundarten), пахать (=резать на крупные куски, grob zerstückeln — in anderen Mundarten) behauptet R. Awanessow, man hätte sie als *intersystemhafte* Homonyme definieren können, wenn sie in den Grenzen eines semanti-

¹ Schriftsprache und Mundart werden von R. Große, L. Weisgerber, H. Moser und anderen Sprachforschern polare Schichten der Sprache genannt.

² Abhandlungen zu diesem Problem in der deutschen Linguistik sind uns leider nicht bekannt.

³ И. А. Оссовецкий. Словарь говора деревни Деулино Рязанского района Рязанской области. — В сб.: Вопросы диалектологии восточнославянских языков. М., 1964.

⁴ А. И. Синица. Лексика говора русского старожильского населения Прейльского района Латвийской ССР. Автореф. канд. дисс. М., 1964, стр. 4, 10.

⁵ В. Н. Немченко. Говор русских старожилов Ионавского района Литовской ССР. Автореф. канд. дисс. Вильнюс, 1961, стр. 8.

schen Systems fungierten.¹ Aber diese lexikalische Einheit fungiert nicht nur in unterschiedlichen Schichten der Sprache — der Schriftsprache und der mundartlichen Schicht. Diese beiden semantischen Funktionen des Wortes kommen nicht in demselben semantischen System vor, sondern in Systemen verschiedener Mundarten. Weitere Belege veranschaulichen diese These. Als Beispiel können die Dialektismen *лядина*, *пожня*² erwähnt werden, die in verschiedenen Gebieten unterschiedlichen begrifflichen Wert haben können:

лядина: возвышенное место с лесом у болота; болото, низменная поляна в лесу (яросл. обл.); небольшая, отдельная часть леса (псков. обл.); густой лес и лес, окруженный пожнями (осташков. обл.);

пожня: заливной луг, редко — поле после сжатого хлеба; сенокосный луг в лесу; сенокос близ болота на низком месте; сухой луг, который можно косить, и поле после сжатого хлеба. Ein Dialektismus kann also verschiedene semantische Funktionen innerhalb derselben Schicht der Sprache aufweisen.

Wie verwickelt das Problem der Scheidung in diesem Fall ist, zeigt die unterschiedliche Einstellung der Sprachforscher zur Bestimmung ein und derselben lexikalischen Einheit.³ W. Strogowa, W. Nemtschenko und A. Siniza z. B. sprechen von verschiedenen Bedeutungen ein und desselben Wortes. I. Ossowezki bestimmt ähnliche sprachliche Erscheinungen als verschiedene Wörter, Homonyme. Die oben angeführten Beispiele aus dem Russischen ziehen die Allgemeingültigkeit des von R. Awanessow vorgeschlagenen Kriteriums in Zweifel und zeugen von seiner Unzulänglichkeit. Es ist kein klares Bild auf diesem Gebiet zu gewinnen, solange man diese mannigfaltigen Erscheinungen in ein lückenhaftes Schema zwingt. Wenn man sich an das Wesentliche halten will, muß man I. Ossowezki zustimmen, wenn er aufs entschiedenste ablehnt, schriftsprachliche und dialektale Bedeutung eines Wortes in die Kategorie der Polysemie einzureihen. Die Zweckmäßigkeit solch einer Abgrenzung wird klar, wenn man bedenkt, daß das schriftsprachliche, das umgangssprachliche und das mundartliche System kein einheitliches semantisches Gebilde darstellen; das Fungieren eines Wortes in einem semantischen System unterscheidet sich prinzipiell von dem eines Wortes in mehre-

¹ Р. И. Аванесов. — В сб.: Вопросы теории лингвистической географии. М., 1962, стр. 151.

² В. П. Строгова. Лексика говоров по течению реки Мсты. Автореф. канд. дисс. М., 1956, стр. 13.

³ Die Ursache wurde schon auf S. 28 erklärt.

ren Systemen. Bei näherer Betrachtung des Wortes *лядина* läßt sich eine nicht uninteressante Beobachtung anstellen. Wenn wir die Summe verschiedener semantischer Funktionen des Wortes *лядина* der Vieldeutigkeit eines Wortes im Wirkungsfeld eines semantischen Systems gleichsetzen, sind wir zwangsläufig vor die Notwendigkeit gestellt, Bezeichnungsobjekte wie *болото*, *лес* unter einem Lemma zu vereinigen. Dasselbe gilt für die Lautung *пожня*, wo folgende zu bezeichnende Gegenstände wie *заливной луг*, *сухой луг*, *сенокосный луг в лесу*, *поле после сжатого хлеба* notwendigerweise unter ein Lemma zu bringen sind. Nicht zu übersehen ist, daß dabei die für die Homonymie typischen Merkmale — wie in unserem Fall *сухой (луг)* — *заливной (луг)* — in das Schema der Polysemie gar nicht passen. Man könnte weitere Belege heranziehen, aber auch diese Beispiele ermöglichen schon die Schlußfolgerung, daß die bisher üblichen Kriterien nicht ausreichen, um den mannigfaltigen Charakter semantischer Beziehungen zwischen dem Wortschatz einer Schicht der Sprache und dem der anderen Sprachschichten zu schildern.

In Hinsicht auf den bisher bestehenden Standpunkt wäre es jedoch weitaus schwieriger, die Existenz der sogenannten *absoluten Homoantonyme*¹ zu erklären, die in der einschlägigen Literatur kaum erwähnt sind. Als Beleg sei das Wort *порода* angeführt, wo derselben Lautung in den meisten nordrussischen Dialekten der Inhalt *плохая погода*, *ненастье* (schlechtes Wetter) entspricht, in den südrussischen Dialekten aber das Gegenteil davon — *хорошая, ясная погода* (gutes Wetter). Dasselbe gilt für den Dialektismus *вёдро*, der von Mundart zu Mundart entgegengesetzte Begriffe bezeichnen kann. R. Awanessow übersieht die Schwierigkeiten bei der endgültigen Lösung dieser Frage nicht, bemerkt aber lediglich, daß die Existenz der sogenannten absoluten Homoantonyme als gewöhnlicher Homonyme im Kraftfeld eines semantischen Systems ausgeschlossen ist. Unseres Erachtens sprechen solche und ähnliche Fälle für die Richtigkeit unserer Einstellung — und zwar: die Polysemie des Wortes ist, für sich genommen, die Summe der Bedeutungen, die es in einer Schicht der Sprache haben kann.

Dem in der Sprachwissenschaft schon überholten Standpunkt nach wurden die semantischen Funktionen des gemeinsprachlichen Wortgutes nur in der Schriftsprache in Betracht gezogen, denn die Umgangssprache und die Mundarten insbesondere galten früher als entstellte und verschlechterte Abarten der Hochsprache.

¹ Р. И. Аванесов. Русская диалектология, стр. 207.

Jetzt, wo unter der Nationalsprache die Gesamtheit aller Schichten der Sprache verstanden wird, schenkt man den semantischen Systemen der Umgangssprache und der Mundarten mehr Aufmerksamkeit. Die festgestellte Tatsache, daß sich die semantischen Systeme verschiedener Sprachschichten nicht decken, bereitet Sprachforschern große Schwierigkeiten. Die einen neigen dazu, vieldeutigen Wörtern in der Schriftsprache ihre umgangssprachlichen bzw. mundartlichen semantischen Funktionen mechanisch zuzuordnen, lassen aber dabei oft außer Acht, daß sich die Polysemie eines Wortes in der Umgangssprache bzw. im Dialekt mit der Polysemie dieses Wortes in der Schriftsprache schlecht vereinbaren läßt. Das andere Extrem vertreten die Linguisten, die das Unterschiedliche beim Fungieren eines Wortes in verschiedenen Schichten der Sprache hervorheben. So spricht man von untersystemhaften Homonymen (R. Awanessow), sogar von Homonymen (I. Ossowezki), obwohl es sich um ein und dasselbe Wort handelt. Dieser Meinung muß man durch den Einwand begegnen, daß ein Wort nicht aufhört, dasselbe Wort zu sein, wenn auch bei seinem Fungieren in verschiedenen Sprachschichten solche Eigenschaften zutage treten, die noch nicht erklärt sind. Man darf nicht vergessen, daß solch eine Schicht der Sprache wie die Schriftsprache zwar nicht unmittelbar, doch letzten Endes den Dialekten entwachsen ist und also aus demselben Baumaterial — dem gemeinsprachlichen Wortschatz besteht. Aus dem Gesagten ergibt sich folgendes: die Polysemie eines Wortes, d. h. die Summe der semantischen Funktionen in einer beliebigen Sprachschicht, ist der Summe seiner semantischen Funktionen in **allen** Schichten der Sprache nicht gleichzusetzen.

Die Summe der semantischen Funktionen in allen Sprachschichten ist eine Kategorie höheren Ranges. Solange sich die semantischen Funktionen eines Wortes auf einen gemeinsamen semantischen Kern zurückführen lassen, bleibt es ein und dieselbe lexikalische Einheit. Demnach sind solche Fälle wie *но́рода*, *вѣдро* in gegenteiligen Bedeutungen eben als verschiedene Funktionen eines Wortes aufzufassen, in denen der semantische Wert dieses Wortes in verschiedenen Schichten der Sprache¹ realisiert wird, und keinesfalls als verschiedene Wörter. Damit gehen wir dem Widerspruch aus dem Wege, die Beziehungen zwischen den Sprachschichten — den Ausprägungen ein und derselben Sprache — offenkundig zu bejahen und in der Praxis zu ignorieren.

¹ Vgl. die schriftsprachliche semantische Funktion im Russischen.

Mit den Termini *Homonymie*, *Polysemie* müssen Sprachverhältnisse innerhalb einer Sprachschicht bezeichnet werden. Das komplizierte Fungieren des gemeinsprachlichen Wortgutes erfordert ein präzises Studium unter einem anderen Gesichtspunkt: man kann die semantischen Funktionen eines Wortes in verschiedenen Sprachschichten erst dann als Korrelate betrachten, wenn man den semantischen Wert dieses Wortes in jeder Schicht der Sprache erforscht und beschrieben hat. Die Erschließung der Sprachschichten ist nicht nur Aufgabe der Sprachgeographie, sondern auch der Sprachsoziologie.

Eine besondere Aufmerksamkeit verlangt das Studium der semantischen Elastizität des Wortes, im konkreten Fall — das Wesen der lexikalischen Diffusion aus einer Sprachschicht in die andere, wobei gerade der Vorgang und erst dann der Zustand von Bedeutung ist.

In der Abhandlung von U. Engel¹ kann man die Wandlung einiger Wörter beim Übergang von der Schriftsprache in die Mundart verfolgen. Anhand einiger Beispiele zeigt der Verfasser die Resultate der Diffusion² des schriftsprachlichen Wortschatzes und als Folge die Verdrängung des dialektalen z. T. gleichlautenden Wortschatzes aus der Mundart. Es handelt sich, genauer gesagt, um die Verdrängung der dialektalen semantischen Funktionen eines Wortes durch seine schriftsprachliche Funktion. Die semantische Funktion des Wortes *laufen* in den schwäbischen Mundarten gleicht der schriftsprachlichen Funktion des Wortes *gehen* und wird durch die schriftsprachliche semantische Funktion des Wortes *laufen* aus der mundartlichen Schicht der Sprachlandschaft Württemberg verdrängt und geht in den Mundarten verloren. Die Resultate dieses Vorgangs werden durch folgendes Schema veranschaulicht:

Schriftsprache	Mundart
laufen	laufen (gehen)
schreien	schreien (rufen)
Schüssel	Schüssel (Tasse)
schwätzen	schwätzen (sprechen)

Bei der Diffusion des schriftsprachlichen Wortgutes in die Mundartsschicht geht z. T. der Wortschatz der Mundart entweder verloren, weil er überflüssig geworden ist, oder übernimmt andere, neue Funktionen, z. B. die Lautung *schwätzen*, *schwätzen*

¹ U. Engel. Mundarten und Umgangssprache in Württemberg. Diss. Tübingen, 1954, S. 281.

² Wir gebrauchen den Terminus *Diffusion* statt der Termini *Aufsteigen* und *Absinken* des Sprachgutes.

(=sprechen) setzt die Existenz fort, aber jetzt in der Funktion, die der Funktion des schriftsprachlichen Wortes *klatschen* entspricht. U. Engel entdeckte solch eine seltene Erscheinung wie die semantische Verschiebung¹ in einem hochsprachlichen Wort bei seiner Diffusion in die Mundart. Das Wort *hören* drang in die Mundart ein und verdrängte den Dialektismus *losen*, bekam in der Mundart zusätzlich noch eine Funktion und zwar *hören*. Wenn man einem solchen Vorgang auf den Grund geht, fühlt man sich nicht veranlaßt, solche und ähnliche Fälle als Homonyme zu betrachten, obwohl dabei die semantischen Funktionen eines Wortes in verschiedenen Schichten der Sprache sehr weit auseinandergehen können. Es wäre zweckmäßiger, den Terminus *Homonym* in bezug auf die lexikalische Einheit in **einer** Sprachschicht zu behalten, und dort, wo sich die Wortwandlung aus einer Sprachschicht in die andere nachweisen läßt, müßte ein anderer Terminus entwickelt werden, z. B. gleichlautender intersystemhafter Korrelat.

Das besagte Problem ist in der Sprachwissenschaft nicht genügend erörtert, darüber hinaus auch dürftig belegt. Abgesehen davon sei noch einmal betont, daß der Gebrauch der Termini *Wortbedeutung* und *semantische Funktion* präzisiert werden muß.

* *

*

Wenn man bedenkt, daß ein Wort nicht nur in verschiedenen Schichten der Sprache, also in vertikaler Sicht, unterschiedlichen Inhalt haben kann, sondern auch in verschiedenen Gebieten des deutschsprachigen Bereichs, d. h. in horizontaler Sicht, gelangt man zum nächsten Problem. Einem Teil des gemeindeutschen Wortgutes wird in Österreich und in der deutschen Schweiz im Vergleich zum binnendeutschen² Gebrauch unterschiedlicher Sinn beigelegt. Diese Tatsache wurde in der Germanistik schon längst beschrieben. Das Problem, ob man es in diesem Fall mit mehreren Bedeutungen eines Wortes oder mit Homonymen zu tun hat, schwebte den Sprachforschern dabei aber offensichtlich nicht vor. Man stellte diese interessante sprachliche Erscheinung lediglich als «Abweichungen» vom binnendeutschen Sprachgebrauch fest. Das Fungieren eines Wortes in verschiedenen nationalen Varianten³ der deutschen Sprache stellt ein noch komplizierteres

¹ Bei U. Engel — Bedeutungsverschiebung.

² Binnendeutsch (bd.) — die Form der deutschen Sprache in beiden deutschen Staaten.

³ Siehe den Aufsatz des Verfassers «Национальные варианты немецкого языка и их лексическая характеристика (критерий нормы национальных вариантов)» (in: Ученые записки I МГПИИЯ им. Мориса Тореза, т. 32, 1965, стр. 189).

Problem dar als das Fungieren eines Wortes in verschiedenen Schichten der Sprache, die nur in einem nationalen Territorium fungiert. Denn die Gesetzmäßigkeiten, die ein Teil der gemeindeutschen Lexik in den nationalen Varianten der deutschen Sprache zeigt, beruhen auf dem nationalen Sprachgebrauch. So tritt in der Schweiz das gemeindeutsche Wort *verdanken* in der Funktion *danken* auf. Weitere Belege:¹

Schweizerhochdeutsch

Binnendeutsch

Tochter
Bub(e)

Mädchen
wie in Österreich — Knabe;
dazu Sohn, Bursche in die-
nender Stellung
auch Junggeselle²

Knabe

Doris Magenau³ bemerkt unter anderem, daß viele Wörter der deutschen Sprache im Elsaß und in Lothringen vom binnendeutschen Sprachgebrauch in einem sehr starken Maße abweichen:

Eingang	— <i>bd.</i> Eintritt
Fahrschein	— <i>bd.</i> Fahrerlaubnis für ein Kraftfahrzeug; Führerschein
Widerspruch (erheben)	— <i>bd.</i> Einspruch (erheben)

In Luxemburg⁴ veranschaulichen diesen Vorgang folgende Fälle:

ausmachen	— <i>bd.</i> Schuld abtragen
Enkel	— <i>bd.</i> Fußknöchel (<i>mhd.</i> enkel)
erkennen	— <i>bd.</i> dankbar sein

Analoge Verhältnisse des Wortbestandes zeigen sich auch in anderen Sprachen, z. B. in den Dialekten der russischen Bevölkerung, die seit langem im Baltikum lebt.⁵ Hier wird das gemeinsprachliche Wortgut angeführt in seinen dialektalen semantischen Funktionen, die von dem schriftsprachlichen Gebrauch stark abweichen. (In Klammern wird die Bedeutung des Wortes mittels des schriftsprachlichen Synonyms oder Definition angegeben.)

бунтовать, -ся (=сбить, -ся, запутать, -ся, смешать, -ся); бе-
речь (=угощать); работать (=делать что-л.); проходимец

¹ M. Bernhard. Die deutschen Mundarten. Marburg, 1959, S. 7.

² F. Maurer, F. Stroh. Deutsche Wortgeschichte, Bd. 2. Berlin, 1959.

³ D. Magenau. Die Besonderheiten der deutschen Schriftsprache im Elsaß und in Lothringen. Mannheim, 1962, S. 29.

⁴ H. Hess. Die Sprache der Luxemburger. Luxemburg, 1946, S. 46.

⁵ А. И. Синица. Лексика говора русского старожильского населения Прейльского района Латвийской ССР, стр. 4.

(=не местный человек); язычник, -ца (=сплетник, -ца, болтун); воспитывать (=питать, содержать); выбрать (=получить); сообразить (=справиться с кем-л.); замечательный (=приметный); специальный (=способный); добрый (=хороший); дурной (=плохой); вольный (=открытый); жаркий (=горячий);¹ бухта (=глубокое место в реке с вращательным движением воды, водоворот. Ср. *литер.* — бухта=морской залив для стоянки судов); ветошь (=редкая ткань, подшиваемая к зимней одежде с ватой. Ср. *литер.* — ветошь=ветхое, изношенное платье, тряпье); веялка (=деревянный совок для очистки обмолоченных хлебов от мякины. Ср. *литер.* — веялка=зерноочистительная машина); венок (=ряд бревен в деревянном строении); постамент (=корпус плуга); оклад (=обложка книги); телятник (=земельный участок около хозяйственных построек. Связь поддерживается сходством функций).²

Von besonderem Interesse sind semantische Eigenheiten im gemeindeutschen Wortschatz in Österreich und in der Schweiz, z. B.:

Hochösterreichisch

ausforschen
fix
mit Fleiß
licht
Rettung
schwemmen

Binnendeutsch

nach einer Person fragen, eine Person ausfindig machen
fest
mit Absicht, absichtlich
von heller Farbe
Rettungsdienst, -wagen
Wäsche spülen

Schweizerhochdeutsch³

Bühne
Einsprache
Führer
Lohn
Moos
Most
Tracht
Vortritt
artig

Binnendeutsch

Dachboden
Einwand
Fahrer
Kaufpreis
Sumpf
Obstwein
auch aufgetragene Speise
Vorfahrt
anschaulich

Schweizerhochdeutsch³

handlich
milchig
zügig
ausrücken
glätten
rüsten
schaffen
springen
verbleiben

Binnendeutsch

behende
Milch gebend
zugkräftig
ausgehen
auch plätten
putzen,
schmücken
arbeiten
rennen
sitzenbleiben
(von Schülern)

¹ А. И. Синица. Лексика говора русского старожильского населения Прейльского района Латвийской ССР, стр. 4.

² В. Н. Немченко. Говор русских старожилов Ионавского района Литовской ССР, стр. 8.

³ F. Maurer, F. Stroh. Deutsche Wortgeschichte, Bd. 2.

**Schweizer-
hochdeutsch**dürr
grün**Binnendeutsch**geräuchert
ungeräuchert¹**Schweizer-
hochdeutsch**

vorfahren

Binnendeutsch

überholen

Aus dem Gesagten erwächst eine Frage: sollen die semantischen Funktionen eines Wortes in verschiedenen nationalen Sprachgemeinschaften als Polysemie eines Wortes definiert werden oder nicht? Das Wort *Tasse* kann z. B. drei Gegenstände bezeichnen: 1. (*russ.* — чашка), 2. (*bd.* — Untertasse), 3. (*bd.* — Tablett). Dann ist die aktuelle² Bedeutung weder aus dem Mikrokontext: «Gib mir eine Tasse!» noch aus dem Makrokontext in den meisten Fällen zu erschließen. Dadurch können Fälle der Kommunikationshemmung entstehen. Die sprachliche Wirklichkeit ist jedoch anders; jede der semantischen Funktionen ist auf ein bestimmtes nationales Territorium beschränkt. Nach den Angaben im Wiener Wörterbuch von J. Jakob³ zu schließen, werden die besagten Gegenstände bezeichnet, wie folgt:

Wiener MundartHaferl, Häferl⁴

Tazen

Tazerl

Binnendeutsch

Tasse

Tablett, Servierplatte,

Tragbrett (= Tasse)

Untertasse, Tellerchen

Jedem Gegenstand also entspricht ein Wort als vollständiges Kommunikationsmittel. Das bedeutet folgendes: die semantischen Funktionen verteilen sich in den nationalen Varianten der deutschen Sprache so, daß die sprachliche Kommunikation nicht gestört wird, weil diese Verteilung auf der nationalen sprachlichen Tradition beruht. Wenn trotz vielen semantischen Funktionen keine Fälle der Kommunikationsstörung entstehen, sprechen wir von der Verwirklichung des Mitteilungsprinzips, oder des Prinzips der sprachlichen Kommunikation. Dieses Prinzip kann durch das Wort *Sessel* veranschaulicht werden. Das Wort ist in der deutschen nationalen Variante und in der österreichischen nationalen Variante folgenderweise markiert:

¹ W. Schmidt. Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Ein Beitrag zur Theorie der Wortbedeutung. Berlin, 1963, S. 23–24.

² Ebenda, S. 10, 22.

³ Wörterbuch des Wiener Dialekts von J. Jakob. Wien — Leipzig, 1929.

⁴ Hochösterreichisch — Schale.

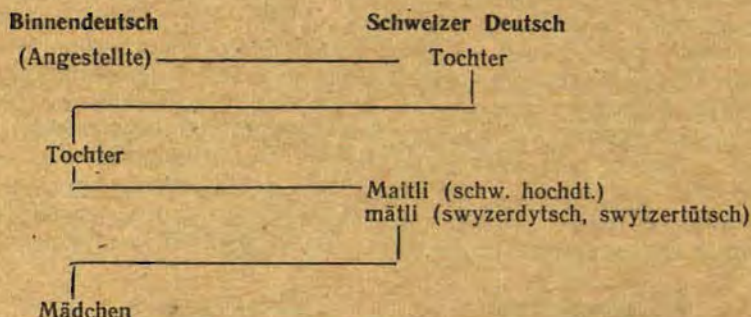
Binnendeutsch

Sessel (weich)
Stuhl (hart)

Hochösterreichisch

Fauteuil (weich)
Sessel (hart)

Das Wort ist also in den Grenzen seiner nationalen Variante markiert. Die Verteilung der semantischen Funktionen des Wortes **Tochter** im Binnendeutsch und im Schweizer Deutsch¹ gibt folgendes Schema wieder:



Daraus ergibt sich folgendes: die semantischen Funktionen eines Wortes existieren in der Zeit und in einem bestimmten nationalen Sprachraum, der semantische Wert eines Wortes ist auf seine eigene nationale Variante angewiesen. Als Regulator bei der Verteilung der semantischen Funktionen eines gemeinsprachlichen Wortes in verschiedenen Varianten der deutschen Sprache sei in erster Linie die nationale sprachliche Norm² genannt. Die

¹ Mit dem Terminus «Schweizer Deutsch» bezeichnen wir die Schweizer nationale Variante der deutschen Sprache, mit dem Terminus «Schweizerhochdeutsch» — die schriftsprachliche Schicht dieser Variante.

² In der Deutung der Sprachnorm schließen wir uns der Definition der Prager Schule und der von E. Coseriu an. Näheres siehe: Т. Я. Бульгина. Пражская лингвистическая школа. — В сб.: Основные направления структурализма. М., 1964, стр. 121; Rezension von A. A. Leontjew über E. Coserius Werke (Sistema, norma y habla. Montevideo, 1952; Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje. Montevideo, 1954; Sincronia, diacronia y historia. El problema del cambio lingüístico. Montevideo, 1958; E. Coseriu y W. Vasquez. Para la unificación de las ciencias fonéticas. Montevideo, 1953) in «Структурно-типологические исследования», М., 1962, стр. 206—210. Siehe auch russische Übersetzung: Э. Косериу. Синхрония, диахрония и история. — Новое в лингвистике, вып. 3. М., 1963. In der sowjetischen Sprachwissenschaft wird die sprachliche Norm von J. Stepanow behandelt (Ю. С. Степанов. Основы языкознания. М., 1966, стр. 92).

nationale Norm bildet die Grenze für die semantischen Funktionen eines polysemen Wortes in den nationalen Sprachvarianten. Es scheint uns nicht möglich, diese Grenze außer Acht zu lassen, wenn die Umrisse eines vieldeutigen Wortes präzisiert werden. Unter der Polysemie des Wortes ist also die Summe seiner semantischen Funktionen in einer Sprachschicht einer bestimmten nationalen Variante (wenn die Sprache polyvariant ist) zu verstehen. So muß man von der Polysemie eines Wortes in der deutschen bzw. in der österreichischen oder in der Schweizer Variante sprechen. Daß diese Scheidung erhebliche Vorteile in der Lösung dieses Problems bringen kann, bedarf keiner besonderen Beweisführung.

* * *

Einer der Gründe, die z. T. die unterschiedliche Entwicklung des Wortschatzes bewirken, ist die eigenartige Rolle der Schriftsprache in der deutschen Schweiz, wo sie hauptsächlich auf den schriftsprachlichen Gebrauch beschränkt ist, und z. T. in Österreich. Dadurch lassen sich die semantischen Besonderheiten des österreichischen und schweizerhochdeutschen Wortschatzes erklären, die vom binnendeutschen Sprachgebrauch abweichen. Diese Tatsache schafft die Diglossie¹ der Träger der deutschen Sprache in den deutschen Kantonen der Schweiz und in Österreich. Je größer die Rolle ist, die solch eine Sprachform wie Volks- bzw. Verkehrssprache spielt, desto reicher ist die Schriftsprache dieser Sprachgebiete an Besonderheiten, die insofern Abweichungen vom binnendeutschen Sprachgebrauch darstellen, als sie auf den nationalen Normen ihrer Sprachvarianten beruhen. Der Terminus „Abweichung“ krankt aber daran, daß dabei nur die binnendeutsche Norm als einziggültige und die allgemein bindende Norm betrachtet wird. Es wäre hier weitaus richtiger, diese unterschiedlichen, historisch berechtigten eigenständigen lexikalischen Besonderheiten als nationale Korrelate² zu bezeichnen. Die Definition dieser lexikalischen Besonderheiten bietet den Sprachwissenschaftlern große

¹ E. Riesel, *Der Stil der deutschen Alltagssprache*, Moskau, 1964, S. 32: «Diese sprachliche Anpassungsfähigkeit wird in der Sprachwissenschaft als Diglossie bezeichnet; wörtlich: Zweisprachigkeit, genauer: die Fähigkeit, zwischen zwei Erscheinungsformen der Sprache zu wechseln.»

² Siehe den Aufsatz des Verfassers «Национальные варианты немецкого языка...».

Schwierigkeiten, weil die Grenzen zwischen den angeblichen Abweichungen vom Binnendeutsch und den sogenannten sprachlichen „Fehlern“ nicht immer ausreichend scharf zu ziehen sind.

Unter den weitverbreiteten sprachlichen Besonderheiten des Schweizer Deutsch sind von großem Interesse die nationalen Korrelate vom Typ *Unterbruch* (*bd.* — Unterbrechung). So ein Typ hat im Schweizer Deutsch zahlreiche Parallelen gefunden: *Eingang* (= das Eingehen, auch Tod eines Tieres, und Hauseingang; eingetroffene Ware), *Durchschlag* (= das Durchschlagen, Überspringen eines Funkens und Briefkopie), *Abdank* neben *Abdankung* (= Grabrede). Das Wort *Eingang* hat im Schweizer Deutsch mehr semantische Funktionen als im Binnendeutsch.¹ Wodurch kann diese Erscheinung erklärt werden und warum hat das Wort im Schweizer Deutsch sekundäre, zusätzliche semantische Funktionen entwickelt? W. Henzen² vertritt die Meinung, daß solch eine Entwicklung dank der semantischen Elastizität des Wortes möglich war. Die Existenz einer eigenen sprachlichen Tradition ermöglicht und unterstützt die weitere Evolution eines solchen Wortes. Dabei müssen als Faktor die staatlichen Grenzen berücksichtigt werden.³

Solche Erscheinungen sind keineswegs zufällig. Sie kennzeichnen einen gesetzmäßigen Prozeß im Wortschatz der Schweizer nationalen Variante der deutschen Sprache. Die Struktur des oben erwähnten Korrelats *Unterbruch* ist ein produktives Modell, wonach zahlreiche Wörter abgeleitet worden sind: *Stromunterbruch*, *Verkehrsunterbruch* usw. Diese Fälle dürfen keinesfalls als „Fehler“ qualifiziert werden, denn sie verkörpern die Verwirklichung der im Schweizer Deutsch gegebenen Möglichkeiten. Sie können nicht vom Standpunkt eines fremden Sprachgebrauchs (im gegebenen Fall des Binnendeutschen) eingeschätzt werden.

¹ Vgl. im WDG:

Durchschlag

1. auf der Schreibmaschine mittels Kohlepapiers hergestellte Kopie eines Schriftstückes;

2. großes Sieb für Speisen;

3. *Elektrotechn.* das Durchschlagen des Stroms (bei hoher elektrischer Spannung) durch einen Isolierstoff

Eingang

1. das Hineingehen

2. das Eintreffen

4. Tür, Öffnung, durch die jmd. hineingeht

5. Anfang, Beginn

a) eines Ortes, Gebiets, b) einer Handlung, Erzählung

² W. Henzen. — In: *Sprachleben der Schweiz*. Bern, 1963

³ Ebenda.

„... sie sind nicht „falsch“, da sie ihre hundertfachen Analogien finden.“¹ Im Schweizer Deutsch kann sich die besagte sprachliche Entwicklung in einer Sprachschicht über den Grundmundarten vollziehen und im Schweizer Hochdeutsch (oder Schweizerhochdeutsch) eine Stütze finden wie folgt: Hërdöpfelstock (schweizerdt.) — Kartoffelstock (=Kartoffelbrei) (schweizerhochdeutsch).² Das alles bezieht sich auf eine Sonderform der deutschen Sprache, die ein altes Schrifttum mit Traditionen und eine feste sprachliche Norm besitzt.

* * *

Solche und ähnliche lexikalische Eigenheiten werden aber nicht nur in Österreich und in der Schweiz beobachtet, wo die nationale Sprachnorm mehr oder weniger stabil ist, sondern auch in den Ländern, auf deren Boden zwei oder mehrere Staatssprachen existieren oder deren Bevölkerung äußerst gemischt ist (wie es im Elsaß und in Lothringen der Fall ist). In einigen Staaten bildet die deutsche Bevölkerung eine nationale Minderheit, ihre Sonderform der Sprache hat kein Schrifttum, da die deutsche Sprache dort als eine gesprochene und nicht als eine geschriebene Sprache fungiert.³ H. Moser betont, daß sich die lexikalischen Besonderheiten in diesen Ländern nur selten bestimmen lassen, da sich ein Linguist auf keine fest bestehende sprachliche Norm stützen kann; daher ist es hier tatsächlich besonders schwierig, ja manchmal unmöglich, die Grenze zwischen einer sprachlichen Eigenheit und einem sogenannten „Fehler“ zu ziehen: „In Gebieten, wo nicht wie in Österreich und in der Schweiz eine feste Form der deutschen Hochsprache besteht, wo also größere oder geringere Schwankungen herrschen, ist allerdings die Grenze zwischen „regionaler Besonderheit“ und „Fehler“ bis jeder Art von Eigentümlichkeiten häufig kaum oder nicht zu ziehen.“⁴

Gehen wir jetzt zu folgenden sprachlichen Eigenheiten über. Zuerst seien Vorgänge innerhalb einer Sprache beobachtet. Eine ähnliche Erscheinung entsteht, wenn bei der Diffusion des hochsprachlichen Wortschatzes in eine Mundart die Träger dieser Mundart die Schriftsprache nur in äußerst seltenen Fällen gebrauchen, d. h. wenn der Einfluß der Schriftsprache auf diese Mundart

¹ W. Henzen. — In: Sprachleben der Schweiz. Bern, 1963, S. 155.

² E. E. Müller. — Ebenda, S. 58.

³ Näheres siehe: D. Magenu. Die Besonderheiten ..., S. 29.

⁴ H. Moser. — In: Deutsche Wortgeschichte, Bd. 2. Berlin, 1959, S. 556—558.

gering ist.¹ W. Nemtschenko² bringt ein Beispiel solch eines Fehlers aus der Sprachform der russischen Bevölkerung Litauens, die Jahrhunderte lang von der Bevölkung Rußlands isoliert war: штраф (=страхование или страховой взнос), штрафовать (=за-страховывать, страховать).³

Die Verwechselung der semantischen Funktionen zweier Wörter kann auch unter dem Einfluß der schriftsprachlichen Norm auf einen Dialekt entstehen. So wird in einigen russischen Mundarten der Lautkomplex *дн* wie ein langes (gedehntes) *н* (*нн*) ausgesprochen, z. B. ланно (=ладно).⁴ Unter dem Einfluß der schriftsprachlichen Norm bemühen sich die Träger dieser Mundarten, anstelle eines beliebigen *нн* *дн* auszusprechen; infolgedessen ist im Dialekt видная лавка statt винная лавка, обмедный фонд statt обменный фонд üblich.

Der Unterschied zwischen der Diffusion und dem Einfluß der Norm läßt sich anhand dieses Beispiels erklären. Bei der Diffusion eines Wortes drängt eine bestimmte lexikalische Einheit in ihrem vollen semantischen Wert in eine andere Sprachschicht ein. Der Fall kann auch für eine andere Sprache zutreffen.

Wenn das Wort in mehreren Sprachschichten und dabei in unterschiedlichen semantischen Funktionen vorhanden ist, kann von Diffusion einer schriftsprachlichen semantischen Funktion dieses Wortes in die Umgangssprache bzw. in eine Mundart (oder umgekehrt) gesprochen werden, falls wir den semantischen Wert plus eine neue Funktion haben. Es unterliegt keinem Zweifel, daß im Fall видная (=винная) ein sprachlicher Fehler vorliegt. Der Gebrauch des Wortes видная statt винная stellt in diesem Zusammenhang nur einen Einzelfall dar, weil das Wort винная nicht aus dem lexikalischen und semantischen System der Sprachschicht verdrängt ist. Dagegen ist z. B. der Gebrauch des Wortes Fahr-schein (siehe S. 37) nicht mit einem sprachlichen Fehler zu identifizieren, weil das Wort Fahr-schein im besagten Sprachgebiet keine Konkurrenz kennt. Nur in den beiden deutschen Staaten wäre der Gebrauch von „Fahrschein“ statt „Führerschein“ als ein sprachlicher Fehler zu betrachten.

¹ Da wir über einschlägiges Material nicht in einem ausreichenden Maße verfügen, können wir diese These lediglich durch eine Parallele aus dem Russischen veranschaulichen.

² В. Н. Немченко. Говор русских старожилов Ионавского района Литовской ССР, стр. 8.

³ штраф — Strafe, Geldstrafe; штрафовать — Geldstrafe auferlegen; страхование — Versicherung; страховать — versichern.

⁴ В. В. Иванов. Русские народные говоры. Изд. 2. М., 1958, стр. 69.

Die Herkunft der sogenannten sprachlichen „Fehler“ rührt z. T. daher, daß die Sprachform der nationalen Minderheit unter einem starken Einfluß der Staatssprache steht, der sich verschiedenartig äußern kann, und zwar auf verschiedenen Ebenen der Sprache. Der semantische Umfang eines Wortes der Staatssprache z. B. wirkt auf das Wort aus der Sprachform der nationalen Minderheit, das eine ähnliche Funktion hat. Als Folge davon können die semantischen Funktionen des Wortes verwechselt werden, und das weitere Schicksal solch eines „Fehlers“ hängt davon ab, ob sich eine neue semantische Funktion in das semantische System der gegebenen Sprachform einbürgern kann, falls sich das schon existierende Wort mit derselben semantischen Leistung nicht verdrängen läßt. Wenn sich diese „entlehnte“ semantische Funktion oder ein ganz neues Wort mit ähnlicher semantischer Leistung in das lexikalisch-semantische System der Sprachform nicht einbürgern kann, muß das Wort in dieser Bedeutung als sprachlicher Fehler angesehen werden. Die Abhandlungen, die den Besonderheiten russischer Mundarten im Baltikum gewidmet sind,¹ enthalten sehr reiches Belegmaterial für sprachliche Eigenheiten, die unter dem direkten Einfluß der baltischen Sprachen entstanden sind. Als Illustration sei das Wort жаркий erwähnt, das in den russischen Mundarten in Lettland gleichzeitig die semantischen Funktionen des Wortes горячий hat. A. Siniza² führt diese Erscheinung auf analoge semantische Beziehungen im Lettischen zurück. Dieser Einfluß kommt unseres Erachtens auch auf der grammatischen Ebene zum Ausdruck, wo solche auch gängige Konstruktionen existieren wie я был ушедши (ушѐдши, ушѐдцы) = меня в это время уже не было; она была уехавши = ее в это время уже не было, т. к. она уже уехала. Viele Sprachforscher bestimmen diese Strukturen als eine Relikterscheinung. Solche Strukturen waren in der altrussischen Sprache üblich, sind in den späteren Perioden verlorengegangen und nur in der dialektalen Sprachschicht erhaltengeblieben. Es ist aber durchaus möglich, daß die Existenz dieser Konstruktionen in den oben erwähnten Mundarten durch die analogen Konstruktionen im Lettischen unterstützt wird, so daß sie darüber hinaus auch in der Umgangssprache der alteingesessenen russischen städtischen Bevölkerung in Lettland noch bis jetzt anzutreffen sind.³ Der Einfluß der estnischen Sprache hat in den Sprachformen

¹ Межвузовская диалектологическая конференция по изучению русских говоров в прибалтийских республиках. Рига, 1966.

² А. И. Синица. Лексика говора русского старожильского населения Прейльского района Латвийской ССР.

³ Hier handelt es sich vor allem um die ältere Generation.

der russischen Bevölkerung in Estland, die von der Bevölkerung Rußlands ebenso isoliert war, auch bemerkbare Spuren hinterlassen.¹

Die vorliegende Arbeit kann keine Lösung für das komplizierte Problem der sprachlichen Besonderheiten außerhalb des Binnen-deutschen bieten, aber einiges kann gesagt werden. Man kann z. B. versuchen, interne Sprachverhältnisse als Grund für die Entstehung der begrifflichen Unterschiede im Wortschatz der Schweizer und österreichischen Varianten der deutschen Sprache in den Mittelpunkt linguistischen Studiums zu rücken. Die Abänderungen in der lexikalischen Elastizität unter dem Einfluß anderer Sprachen fügen sich in den allgemeinen semantischen Prozeß der indoeuropäischen Einzelsprachen. Deshalb schien uns die Heranziehung russischen Materials zulässig. Eine gewisse Analogie in dieser Hinsicht besteht zwischen den oben erwähnten Mundarten der russischen Sprache im Baltikum und z. B. den elsässischen Mundarten, die vom Französischen stark beeinflusst sind.

Es ist im Prinzip denkbar, daß bei der semantischen Evolution des gemeindeutschen Wortschatzes in der deutschen Schweiz die dauernde Berührung der Deutschschweizer mit den Trägern anderer Sprachen ein Faktor von besonderer Bedeutung ist.² Obwohl der Anteil der anderen Sprachen an der Entwicklung der Schweizer Variante nicht gering ist, liegt es nahe zu vermuten, daß hier und in Österreich insbesondere noch andere Faktoren mit im Spiel sind.

Im Hinblick auf österreichische Sprachverhältnisse muß darauf hingewiesen werden, wie die sprachliche Isolierung dort interpretiert werden könnte: bei der Formung der österreichischen nationalen Variante der deutschen Sprache kam die ausschlaggebende Rolle nicht den Staatsgrenzen zu, sondern eben der nationalen Eigenständigkeit im politischen, ökonomischen und kulturellen Leben.³ Die Herausbildung der Österreicher als geschicht-

¹ X. Хейтер. Дialeктный русско-эстонский билингвизм на территории ЭССР. — Межвузовская диалектологическая конференция по изучению русских говоров в прибалтийских республиках. Рига, 1966, стр. 8.

² Zu entscheiden, inwieweit unsere Vermutung berechtigt ist, bleibt den Schweizer Linguisten überlassen, denen das einschlägige Wortgut zugänglich ist. Wir versuchen lediglich Ergebnisse, die in der russischen Dialektologie erzielt worden sind, auch für die Lösung unserer Probleme fruchtbar zu machen.

³ Näheres siehe: E. Riesel. Stilistik der deutschen Sprache. Moskau, 1959, S. 87; E. Riesel. Der Stil der deutschen Alltagsrede, S. 7—34, 123—136; Э. Г. Ризель. К вопросу о национальном языке в Австрии. — В сб.: Ученые записки I МГПИИЯ, т. 5, 1953, стр. 157. Siehe auch: Е. Пристер. Краткая история Австрии. М., 1952; Ван-Мюйден. История швейцарского народа. С.-Петербург, 1898.

lich-politischer Kategorie tritt zu den Faktoren linguistischen Charakters hinzu. In Übereinstimmung mit den Vertretern der Prager Schule muß man sich gegen eine isolierende Betrachtung der sprachlichen Erscheinungen wenden, indem man geographisch-geschichtliche und soziale Umstände in ihrer vollen Bedeutung mitwertet. So dürfen die Bemühungen der österreichischen Sprachwissenschaftler um die Erstarkung der nationalen Sprachnorm, trotz der integrierenden Tendenzen, die über die differenzierenden Oberhand gewinnen, nicht verschwiegen werden. Hochösterreichisch ist keine künstliche Schöpfung und erlangte als Norm großes Ansehen. Als Ausstrahlungsherd wird dabei Wien genannt. Die Merkmale der städtischen Umgangssprache Wiens greifen um sich und behaupten die Vorrangsstellung. Im Laufe der sprachlichen Nivellierung, bei der das binnendeutsche Vorbild Übergewicht gewinnt, gab es sprachpolitische Auseinandersetzungen von großer Tragweite. Gemeint ist die Anschluß-Politik des faschistischen Deutschlands mit ihren Folgen, die in die rein sprachliche Evolution hineinspielen. Es ist nicht uninteressant, die Sprachpolitik Österreichs mit der der Schweiz zu vergleichen. Die Deutschschweizer haben ihre eigene Sprachform besonders zäh verteidigt. Diese Tendenzen in der Schweizer Sprachpolitik sind historisch verfolgbar. Das starke nationale Bewußtsein der Schweizer war schon im Mittelalter durch frühere Staatsbildung begünstigt.

* * *

Das Ergebnis unserer Betrachtung läßt sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Der semantische Wert eines Wortes wird durch seine Beziehungen im lexikalisch-semantischen System einer nationalen Sprachvariante bestimmt. Aber die sprachliche Entwicklung läßt sich (allerdings nicht direkt) auch durch extralinguistische Faktoren erklären wie z. B. Existenz der Staatsgrenzen, die zugleich sprachliche Grenzen bilden, enger Kontakt zu der Bevölkerung, die eine andere Sprache spricht (wie es in der Schweiz der Fall ist), Sprachpolitik eines Landes, in der sich auch die Außenpolitik widerspiegelt, und nicht zuletzt Einstellung der Landesbevölkerung zu den Sprachtraditionen.

2. Die Sprachnorm stellt einem Berührungspunkt der Sprache mit den extralinguistischen Faktoren dar. Der beste Beweis dafür sind die Bemühungen der österreichischen und der Schweizer Linguisten, ihre eigene Sprachnorm zu präzisieren und in Einklang mit der gesprochenen Sprache zu bringen.

3. Die nationalen Korrelate, die durch Wörter mit gleicher Lautung und begrifflichen Unterschieden in den nationalen Varianten der deutschen Sprache vertreten sind, stellen eine gesetzmäßige Erscheinung dar. Sie können nicht als Homonyme bestimmt werden. Die Polysemie dieser Korrelate (falls solche vorhanden ist) ist durch die entsprechende nationale Norm abzugrenzen: die Zuordnung zu einer bestimmten Sprachschicht muß auf Grund ihrer nationalen Sprachnorm erfolgen. Die nationalen Korrelate müssen in stilistischer Sicht auch entsprechend ihrer nationalen Norm bewertet werden. Sie sind eine naturgemäße Folge der semantischen Entwicklung des gemeindeutschen Sprachgutes in den Grenzen der nationalen Varianten, die drei verschiedenen Nationen dienen — Deutschen, Österreichern und Deutschschweizern — mit ihrer eigenen Kultur in ihren souveränen Staaten.

* *

*

Alle Fragen, die in diesem Aufsatz berührt wurden, konnten nicht ausreichend erörtert werden, da es uns an Belegmaterial mangelt. Einiges aber kann und muß gesagt werden: da es sich um ein sehr wichtiges Gebiet der linguistischen Geographie handelt, ist es zu bedauern, daß zu diesem Problem auffallend wenig geschrieben wurde. Hier hat die Sprachforschung noch ein weites Betätigungsfeld. Um so mehr verdienen das Problem und die mit ihm eng verbundenen Fragen wegen ihrer prinzipiellen Bedeutung auch über die Lexikologie konkreter Einzelsprachen hinaus Beachtung.

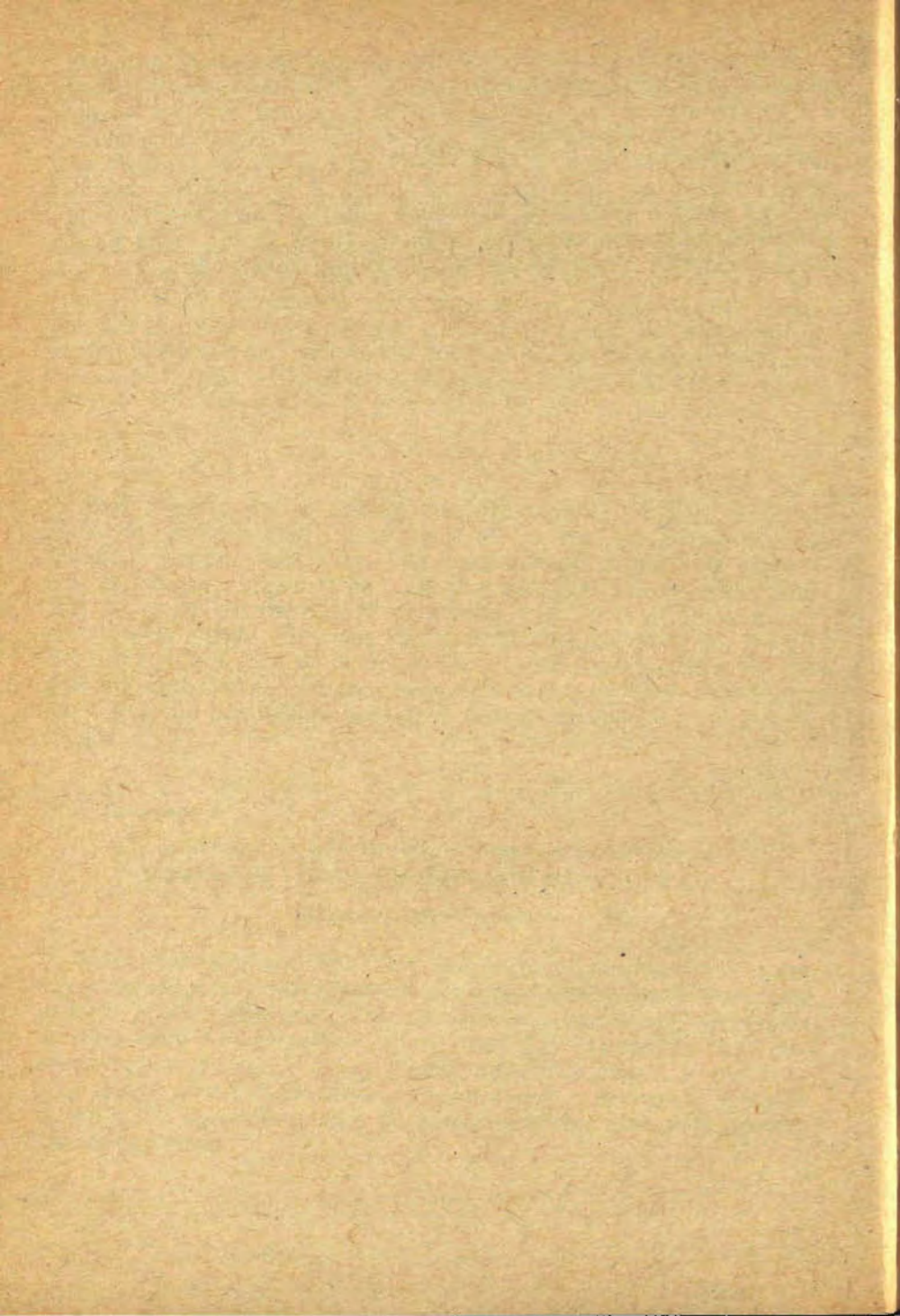
Г. А. Гаевская

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ СЛОВА В РАЗЛИЧНЫХ ЯЗЫКОВЫХ СЛОЯХ И ЯЗЫКОВЫХ ЛАНДШАФТАХ

Краткое содержание

Проблемы функционирования слова в различных слоях языка изучены недостаточно. Прежде всего это относится к вопросам разграничения полисемии от омонимии. Особенные трудности при решении этих вопросов возникают при сравнении семантических функций слова в различных языковых слоях, т. е. в вертикальном плане. Сравнивая аналогичные явления в русском и немецком языках, можно установить общие для этих языков закономерности.

Рассматривая особенности функционирования слова в национальных вариантах немецкого языка — немецком, австрийском и швейцарском, автор статьи приходит к выводу, что под многозначностью слова понимается сумма его семантических функций в одном языковом слое в пределах его национального варианта. Границы многозначности слова определяются национальной нормой варианта. Языковая норма представляет собой точку соприкосновения языка (или варианта языка, если язык поливариантен) с экстралингвистическими факторами.



Т. В. Король

ОККАЗИОНАЛИЗМЫ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ НЕОЛОГИЗМОВ И ВОЗМОЖНОСТЬ ИХ КЛАССИФИКАЦИИ (на материале языка произведений Э. Штриттматтера)

В определении сущности неологизма в языкознании до сих пор нет единой отстоявшейся точки зрения. Так, например, Р. А. Будагов, определяя неологизм, имеет в виду только *слова*, не высказываясь о других видах неологизмов, например, о *словосочетаниях*¹. В. Шмидт ограничивается лишь расплывчатым определением неологизма как новообразования, отражающего развитие во всех областях общественной жизни². М. Д. Степанова и И. И. Чернышева определяют неологизмы как «любые новые слова и новые устойчивые словосочетания»³. Мы присоединяемся к развернутому определению неологизма, которое дает Н. Ю. Топуридзе-Сумбатова, как к наиболее полному и ясному: «Неологизм есть новое слово (устойчивое сочетание слов), отвечающее потребностям общения, новое по значению и по форме (или только по значению, или только по форме), созданное по словообразовательным законам данного языка или заимствованное из другого языка и воспринимаемое носителями данного языка в качестве нового в течение некоторого времени»⁴.

Исчерпывающей монографии об этом важном средстве обогащения языка, как справедливо замечают А. Искоз и А. Ленкова, ни в советской, ни в зарубежной специальной

¹ См. Р. А. Будагов. Введение в науку о языке. М., 1958, стр. 78—79.

² См. W. Schmidt. Deutsche Sprachkunde. Berlin, 1959, стр. 24.

³ М. Д. Степанова, И. И. Чернышева. Лексикология современного немецкого языка. М., 1962, стр. 54.

⁴ Н. Ю. Топуридзе-Сумбатова. Неологизмы в современном немецком языке. — Уч. зап. 1-го МГПИИЯ. Т. 10. М., 1956, стр. 189.

литературе нет¹. Между тем роль неологизмов в развитии языка, как общенародного, так и языка отдельных авторов, велика.

В. Порциг склоняется к мысли, что творцом каждого неологизма первоначально является одно лицо. Аналогичную мысль высказывает и О. Бехагель, утверждая, что каждый неологизм должен иметь своего автора².

Интересна мысль В. Порцига о том, что появление в языке большого количества неологизмов характерно для совершенно определенных периодов в истории народа, а именно для периодов ломки старого и становления нового. В качестве примера В. Порциг называет период XV—XVI веков (эпоха гуманизма) в истории немецкого народа³.

В. Порциг усматривает в основном две причины появления неологизмов, а именно: 1) старое слово уже не употребляется, 2) новое слово имеет такие преимущества, что оно в конце концов вытесняет старое. Одновременно В. Порциг отмечает, что ряд новых слов может возникнуть случайно в речевом потоке. Они могут появляться в результате оговорки, преувеличения, желания употребить сильное выражение, смешения слов и т. п. („Sichversprechen, Kraftwörter, Verwechslungen von Wörtern usw.“)⁴.

Однако новое слово должно обладать «пробивной силой», для того чтобы укрепиться в языке.

Современная эпоха социальных преобразований в истории немецкого народа нашла отражение в пополнении словарного состава языка неологизмами. Говоря о современном немецком языке, мы имеем в виду пути развития последнего в Германской Демократической Республике.

Изучение неологизмов, какой бы характер они ни носили, дает возможность пополнить общую историческую картину развития общества. В. Порциг справедливо отмечает, что неологизмы дают возможность судить как о строении языка, так и об отношении людей к языку.

¹ См. А. Iskos, A. Lenkova. Lexikologie der deutschen Sprache. Leningrad, 1960, стр. 202.

² См. O. Behaghel. Die deutsche Sprache. Halle/Saale, 1955, стр. 125. В связи с этим интересно отметить мысли Р. А. Будагова о появлении неологизмов в языке. См. Р. А. Будагов. Введение в науку о языке. М., 1958, стр. 80—81.

³ См. W. Porzig. Das Wunder der Sprache. 3. Auflage. Bern, 1962, стр. 315.

⁴ См. также В. М. Павлов. Развитие определительного сложного существительного в немецком языке. — Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 190, ч. 2, стр. 61—62.

Согласно общепринятому делению, все неологизмы распределяются на две группы¹: неологизмы словарного состава (или языковые неологизмы) и авторские неологизмы (или стилистические неологизмы). Э. Ризель делит неологизмы на три группы: одноразовые неологизмы (*einmalige Neologismen*), временные неологизмы (*vorübergehende Neologismen*) и языковые неологизмы (*Neologismen der Sprache*)². В. М. Жирмунский разбирает вопрос появления неологизмов и, в частности, окказионализмов с точки зрения пути их исторического развития³. О. И. Москальская также кратко останавливается на исторических причинах появления неологизмов в языке, в основном освещая новое в области терминологии⁴. А. Бах, говоря о неологизмах, констатирует их наличие в языке как следствие неотъемлемой «потребности в создании новых понятий» для каждой эпохи. Он приходит, в частности, к выводу: «Потребность отдельных периодов в новых словах с XVII по XX в. была различной. За последние пятьдесят лет она настолько возросла, что во много раз превысила потребность всех предшествующих столетий»⁵.

Наиболее интересной, на наш взгляд, является классификация неологизмов, предложенная Р. А. Будаговым. Среди неологизмов Р. А. Будагов выделяет четыре группы. Это, во-первых, неологизмы-слова, т. е. новые слова, до тех пор не существовавшие в языке; во-вторых, неологизмы-значения, т. е. слова, уже существующие, но изменившие свое значение. Затем это стилизовые неологизмы, т. е. слова, бытующие в языке, но в литературном языке неизвестные: введенные писателем в язык, они меняют лишь область применения. Четвертой группой являются стилистические неологизмы, т. е. слова, встречающиеся только в языке одного автора. Р. А. Будагов указывает, что границы между этими четырьмя группами диффузны⁶. Такое деление неологизмов интересно сопоставить с классификацией, предложенной Э. Ризель. Неологизмы-слова и неологизмы-значения,

¹ См., в частности, К. А. Левковская. Лексикология современного немецкого языка. М., 1956, стр. 53—55.

² Аналогичное деление приводится и в диссертации Н. Ю. Топуридзе-Сумбатовой. Неологизмы в современном немецком языке. М., 1951.

³ В. М. Жирмунский. О внутренних законах развития немецкого языка. — В кн.: Ин-т языкознания АН СССР. Докл. и сообщ. Т. 5, 1953, стр. 95.

⁴ О. Moskalskaja. Deutsche Sprachgeschichte. Moskau—Leningrad, 1965, S. 267—268.

⁵ А. Бах. История немецкого языка. М., ИЛ, 1956, стр. 210.

⁶ Р. А. Будагов. Введение в науку о языке, стр. 78—87.

по Э. Ризель, входят в группу языковых неологизмов. Стилиевые неологизмы, соприкасаясь с временными неологизмами Э. Ризель, отличаются от них своей генетической связью с языком: первые теснее связаны с языком, чем вторые, они бытуют в языке долгое время, понятны, но неупотребительны в художественной литературе, в то время как вторые бытуют лишь в языке отдельных групп лиц (жаргон, арг), потенциально могут совершенно исчезнуть из языка (как на это указывает Э. Ризель, говоря о жаргоне фашистов) и, как правило, непонятны без соответствующего пояснения.

Некоторое возражение вызывает термин Р. А. Будагова «стилевые неологизмы», так как слова этой группы, переходя из одного стиля языка в другой, сохраняют свою стилистическую окраску, меняя лишь свою *функцию* в языке. Поэтому целесообразнее было бы назвать их *функциональными* неологизмами.

В отношении понимания *стилистических* и *авторских* неологизмов как новых слов, встречающихся в языке одного писателя и функционирующих только в языке последнего, принципиальных разногласий не наблюдается. Э. Ризель возражает лишь против определения этих неологизмов как «авторских». Считая такое определение ошибочным, она предлагает ввести термин — *одноразовые неологизмы* (einmalige Neologismen).

Несомненно, следует согласиться с мнением Э. Ризель, что термин «авторские неологизмы» неточен. Он предполагает тесную связь слова с его творцом (автором), как, например, в словах Wahlverwandschaft, Stilleben (Goethe), Vollmacht, Grundstein (Zesen), Aufzug, Briefwechsel (Harsdörfer), Mundart, Wörterbuch (Schöttel).

Однако все упомянутые слова относятся к общеязыковым неологизмам, хотя имена их авторов могут быть точно указаны. Необходимо также подчеркнуть, что к авторским неологизмам нельзя относить неологизмы временные (Э. Ризель) или стилиевые (Р. Будагов), так как вводя диалектизмы или жаргонизмы в литературный язык, писатель тем самым не становится их автором.

Не полностью отражает характер этих неологизмов и их определение как *стилистических*, так как тем самым делается упор лишь на одну сторону этого явления, т. е. на ту функцию, которую они выполняют в стиле данного автора. Более точным, на наш взгляд, является определение, данное Э. Ризель, — *одноразовые неологизмы* (einmalige Neologismen).

Само определение «одноразовые» подсказывает, что данное слово является единичным явлением, т. е. употреблено автором

для определенных целей один раз. К ним относятся, например, такие слова, как Gebrauchssprache Г. Меллера, или Kummerdeutsch Э. Шера, Als-ob-Struktur И. Эрбена, или встречающиеся в языке Э. Штриттматтера Weidegründe, Nebelseide, Buchschaf и т. п. Некоторые из них носят характер одноразового явления более или менее короткий срок. Примером может служить судьба слова Gebrauchssprache, предложенного Г. Меллером и уже повторенного, т. е. признанного, Э. Ризель и Х. Мозером. Другие же слова, как, например, Weidegründe, Nebelseide, Buchschaf, характерны тем, что вне контекста они или непонятны, или дают возможность их различного толкования. Их тесная связь с контекстом, т. е. с языком одного автора, указывает на то, что автор употребил их, исходя из конкретной ситуации, для более полной или образной характеристики лица или явления. Они встречаются преимущественно в языке художественной литературы и публицистики.

Такие неологизмы, носящие характер единичного (одноразового) явления в языке одного автора и тесно связанные с окружающим их контекстом, называются *окказиональными словами*.

Подводя итог сказанному и опираясь на определение неологизма, данное Н. Ю. Топуридзе-Сумбатовой (см. выше) мы делим неологизмы на следующие группы:

- 1) общезыковые неологизмы, куда входят неологизмы-слова и неологизмы-значения;
- 2) функциональные неологизмы (диалектизмы, жаргонизмы, специальная лексика);
- 3) одноразовые неологизмы, или окказиональные слова.

Вопрос о характере и сущности окказионализма мало разработан в науке о языке. Отечественные и зарубежные лингвисты, рассматривая вопросы появления и сущности неологизмов, приводят факты наличия среди последних слов, являющихся продуктом индивидуального творчества писателей. Обычно такие слова причисляются, как уже отмечалось, к стилистическим неологизмам, но в то же время они выделяются (обычно в порядке примечания) как особая группа, как ситуативно обусловленное явление в языке отдельных писателей. Такое лишь фрагментарное упоминание окказиональных слов в языке не может считаться правомерным. Об этом свидетельствует уже тот факт, что многие лингвисты — правда, лишь вскользь — касаются структурных и семантических особенностей этого вида слов. Так, например, О. Бехагель усматривает преимущество таких слов в их структурной сжатости и тем самым объясняет их

появление в литературном языке¹. А М. Д. Степанова, рассматривая особенности словосложения в немецком языке, ставит вопрос о том, «что именно должно служить критерием для более точного определения отношений между компонентами детерминативных сложных слов окказионального характера», и приходит к выводу: «По-видимому, решающую роль здесь играет контекст и его семантико-стилистические свойства»². Э. Ризель и О. Бехагель говорят о том, что со структурной точки зрения подобные неологизмы в основном относятся к сложным словам. Современный немецкий язык характеризуется ростом числа сложных существительных. Поэтому естественно предполагать, что и количество сложных существительных окказионального характера должно расти.

Разрабатывая теорию сложного слова и связанные с этим проблемы, лингвисты (как отечественные, так и зарубежные) касаются специфики традиционного словообразования, зарегистрированного в имеющихся классификациях, оставляя в стороне такие сложные слова, которые выступают как единичное явление. Обычно отмечается наличие окказионализмов в языке, а их функции относятся к области стилистики. Вопросы же их семантической и морфологической характеристики, как правило, не затрагиваются или им уделяется явно недостаточное внимание.

Специально окказиональным словам посвящена статья Н. И. Фельдман, в которой рассматриваются окказиональные слова в языке русских писателей³. Статья К. Иленбурга в журнале «Sprachpflege» посвящена анализу определенной группы окказионализмов, встречающихся в публицистике⁴. Окказионализмам посвящает часть своей работы В. М. Павлов, который рассматривает в основном исторический путь образования сложных существительных такого рода. В. М. Павлов отмечает их «ярко выраженный индивидуально-речевой характер» и тесную связь с контекстом. «Наличие совершенно определенной, четко выявляемой в контексте предметной отнесенности сложного образования в метафорическом употреблении допускает для говорящего, соответственно пишущего, при создании сложных слов

¹ См. O. Behagel. Die deutsche Sprache, стр. 78.

² М. Д. Степанова. К вопросу о синтаксической природе словосложения. — Уч. зап. 1-го МГПИИЯ. Т. 19. М., 1959, стр. 309.

³ Н. И. Фельдман. Окказиональные слова и лексикография. — ВЯ, 1957, № 4, стр. 65—73.

⁴ K. Ihlenburg. Expressive Ausdrucksmittel im Stil der Publizistik. — Sprachpflege, 1965, Nr. 4, S. 66—73.

большую свободу в сочетании лексических элементов в создании новых и неожиданных, зато тем более эффективных смысловых связей и обобщений». И далее: «Сложное существительное часто как бы подводит известный итог предыдущего контекста, суммируя в лаконичной форме какое-либо представление, с необходимой для каждого отдельного случая подробностью и детализацией описанного выше»¹.

Вопросам определения сущности окказионализмов уделяют внимание В. Г. Адмони, К. А. Левковская, М. Д. Степанова, А. А. Искоз, А. М. Смирницкий и др. В их работах констатируется наличие окказионализмов в лексике немецкого языка и дается краткая характеристика последних. Самым интересным, на наш взгляд, является попытка М. Д. Степановой классифицировать окказиональные слова исходя из их семантической мотивированности. Определяя окказиональные слова как «слова-метеоры», М. Д. Степанова разделяет их на две категории: «к первой относятся слова, которые выражают определенные понятия, однако их смысловая структура (имеется в виду их мотивированность. — Т. К.) не ясна, не раскрывает данного понятия, напр.: *Vernunftdoktor*» и др. Ко второй относятся такие слова, «значение которых достаточно четко раскрывается их смысловой структурой, однако при этом они внутренне расчленены и не соответствуют единому понятию, а фактически дублируют словосочетания, т. е. выражают отношение между несколькими понятиями, напр.: *Gespenstererzählungen* рассказы о привидениях» и т. п.²

Такой принцип деления окказиональных сложных существительных находит свое развитие в общем делении детерминативных сложных слов на цельнонаправленные и раздельнонаправленные³.

При окказиональном словосложении выбор компонентов сложного слова зависит от воли писателя, так как в таком слове автор, как правило, старается выделить то единственно важное, что необходимо в данной ситуации и что в другой ситуации часто может пройти незамеченным. Но «воля писателя» в выборе компонентов нового соединения не является произволом.

¹ В. М. Павлов. Развитие определительного сложного существительного в немецком языке. — ЛГПИ им. А. И. Герцена, Уч. зап. Т. 190, ч. 2, стр. 64—65.

² М. Д. Степанова. Словообразование современного немецкого языка. М., 1953, стр. 134; см. также: М. Д. Степанова. Словосложение современного немецкого языка. Докт. дисс. Л., 1960.

³ См.: М. Д. Степанова, И. И. Чернышева. Лексикология современного немецкого языка, стр. 46, 134.

Имея в виду широкие возможности словосложения в современном немецком языке, авторы сборника „Schriftsteller der Gegenwart“, Н. 3 (Berlin, 1959), говоря об окказионализмах вообще и, в частности, об окказионализмах Э. Штриттматтера, отмечают, что наличие «произвола в выборе и соединении компонентов» говорит о необходимости вмешательства лингвистов в вопросы словосложения.

Окказионализмы — сложные существительные в языке Э. Штриттматтера — дают основание говорить о том, что предпосылками появления окказионального сложного слова являются следующие моменты:

1. Опорные слова потенциальных компонентов находятся непосредственно в самом контексте. Например, *Kehrbesenhund* оказалось возможным при наличии опорных слов обоих компонентов в самом контексте: „Da kam täglich eine Frau mit einem *Hund*. Der *Hund* hatte kurze Beine, die von langen schwarzen Haaren überwuchert waren. Es sah aus, als ob ein *Kehrbesen*, der den Stiel verloren hatte, von einem Uhrwerk getrieben, auf der Gasse dahintrutschte. Die Frau führte lange Gespräche mit diesem *Hund*. Der *Kehrbesenhund* kümmerte sich nicht um die Plaudereien der Frau“ („Wundertäter“).

2. Компоненты окказионального сложного слова не имеют непосредственно опорных слов в контексте. Но отбор лексических единиц в контексте как бы подготавливает читателя к появлению окказионального слова. Например, на первой странице романа «Wundertäter» обнаруживаем окказиональное сложное слово — *Fichtenversteck* — «западня в елях»: „Halt!“ Die hagere Hand pendelte zwischen den Baumzweigen wie eine gespenstliche Frucht. Der Mann mit dem Handwagen blieb stehen. Furcht duckte ihn... Der Forster verließ sein *Fichtenversteck*“. Опорных слов для компонентов слова *Fichtenversteck* в контексте нет. Но вся ситуация — внезапный окрик невидимого лесничего, появление сначала только его руки, гнетущий страх, охватывающий самого Густава Бюднера, — все это обуславливает употребление окказионализма *Fichtenversteck*.

3. Только один из компонентов соотносится с опорным словом в контексте, в то время как при выборе второго компонента автор опирается на всю ситуацию в целом. Примером может служить слово *Gegenstier*. В контексте фигурирует только слово *Stier* (разговор Оле с женой и затем с другом Буллертом). Появление компонента сложного слова *Gegen* в слове *Gegenstier* обусловлено всей ситуацией в целом — желанием жены Оле приобрести собственного быка («Ole Bienkopp»).

Таким образом, появление окказиональных сложных существительных *контекстуально* обусловлено.

В итоге анализа окказиональных сложных существительных в языке Э. Штриттматтера оказалось возможным выделить некоторые группы последних:

1-я группа — *структурные* окказиональные сложные существительные типа Frischholz («Ole Bienkopp»), где окказиональность обуславливается морфологическим моментом — заменой раздельнооформленных словосочетаний цельнооформленным словом (frisches Holz — Frischholz). Синтаксические отношения между компонентами такого сложного слова могут быть различными. Например («Ole Bienkopp»):

Grüngrasspitzen	— Spitzen des Grüngrases;
Patenworte	— Worte der Paten;
Speckhals	— speckiger Hals;
Grübelgedanken	— grübelnde Gedanken;
Bettmangel	— Mangel an Bett;
Heidhügelzeit	— Zeit (verbrachte) auf dem Heidhügel;
Beiwagenaussicht	— Aussicht auf einen Beiwagen;
Fundhut	— gefundener Hut;
Fischkahn	— Kahn mit Fischen.

2-я группа — *семантические неполные* окказиональные сложные существительные.

Это, во-первых, сложные существительные, употребляемые обычно в другом значении и принимающие окказиональный характер лишь в контексте. Окказиональным, таким образом, в данном случае является лишь значение слова. Потенциальная возможность наличия таких окказиональных слов в языке писателя велика, так как любому слову в зависимости от ситуации можно придать другое значение. Особенно это касается именно сложных слов, благодаря диффузности их значения. Э. Штриттматтер использует в таких целях иногда слова типа бахуврихи. Например: Strohkopf (набитый дурак). У Э. Штриттматтера оно выступает в прямом, непереосмысленном значении — как «Kopf aus Stroh», т. е. голова из соломы, голова огородного пугала — и только. Такие окказионализмы являются результатом процесса «снятия метафоры».

Во-вторых, это такие сложные слова, семантическая мотивированность которых прозрачна. Ни его компоненты, ни само сложное слово в целом не претерпевают переосмысления.

Контекст в данной группе уточняет характер отношений между компонентами. Например:

Spätzenschlacht („Ochsenkutscher“) — Schlacht zwischen den Spatzen или Schlacht mit (gegen) den Spatzen;

Kartoffelstreit („Ole Bienkopp“) — Streit um die Kartoffeln или Streit über die Kartoffeln.

В некоторых случаях окказиональное сложное слово такого типа невозможно соотнести со словосочетанием из опорных слов его компонентов. Оно как бы отражает всю ситуацию в целом и носит в известной мере конспективный характер. Вне контекста такие сложные слова часто кажутся неоправданными соединениями. Например:

Semmelweg („Wundertäter“) — речь идет о пути (Weg), по которому каждый день ходит Станислаус, доставляя пастору на дом булочки — Semmeln;

Ledermann („Ole Bienkopp“) — имеется в виду приехавший в село следователь, отличительной приметой которого для жителей села было кожаное пальто — Ledermantel.

3-я группа. Семантические полные окказиональные сложные существительные. Это сложные слова, семантическая мотивированность которых, как правило, полностью затемнена.

Вне контекста такие слова совершенно непонятны. Например:

Duftbausch («Eine Mauer fällt») — сирень;

Feuerfloh («Eine Mauer fällt») — искра;

Nebelbett («Wundertäter») — туман.

4-я группа. Кроме указанных групп при образовании окказиональных сложных существительных автор часто использует образное сравнение как базу переосмысления одного из компонентов или всего сложного слова в целом. Например: Donnerwasser (водка), Gedankenwolken (мысли) и др. Такие сложные слова окказионального характера называются *компаративными* окказиональными сложными существительными.

5-я группа. В отдельную группу следует выделить окказиональные сложные существительные, характерной отличительной чертой которых является *перенос признаков*, присущих человеку, на животных (реже — на неодушевленный предмет), но без наличия ситуации, при которой такой перенос был бы оправдан. Например:

Hengst-Jüngling («Pony Pedro»)	— конь-парень;
Stuten-Fräulein («Pony Pedro»)	— барышня-лошадь;
Pferde-Dame («Pony Pedro»)	— дама-лошадь;
Pferdebraut («Pony Pedro»)	— невеста-лошадь;
Bocksgesicht («Pony Pedro»)	— лицо козла;
Kartoffel-Kinder («Tinko»)	— дети-картофелины.

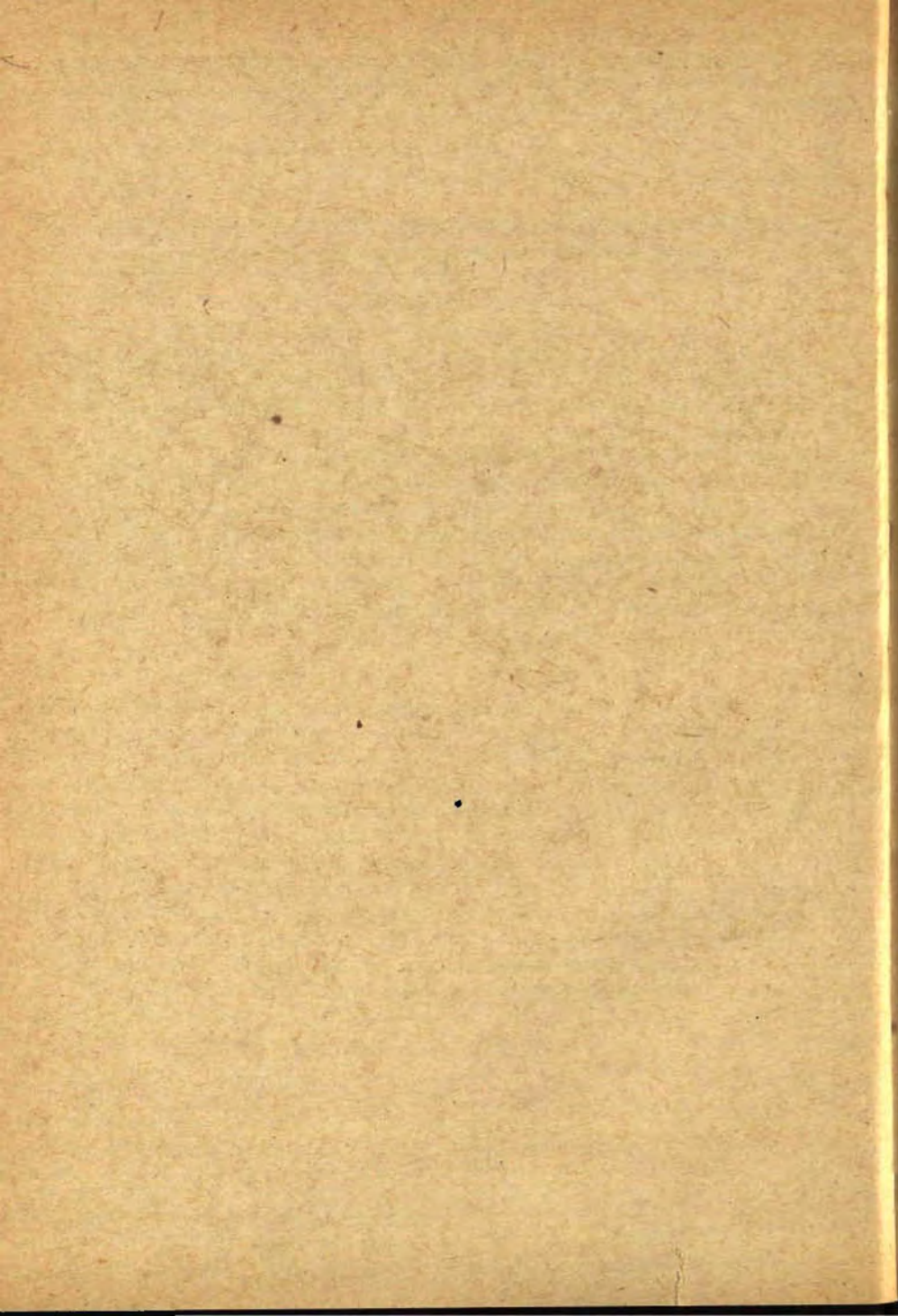
Границы между упомянутыми группами диффузны, и часто лишь контекст решает, к какой группе окказионализмов можно отнести то или иное слово.

T. Korol

GELEGENHEITSBILDUNGEN ALS EINE ABART DER NEOLOGISMEN UND DEREN KLASSIFIKATIONSMÖGLICHKEITEN

Zusammenfassung

Im vorliegenden Artikel wird das Problem einer Abart der Neologismen erörtert, und zwar — die sogenannten Gelegenheitsbildungen oder occasionelle Wörter. Das faktische Material ist den Werken von E. Strittmatter entnommen. Der Analyse wird nur eine Wörtergruppe unterworfen — zusammengesetzte Substantive. Auf Grund der syntaktisch-semantic Beziehungen zwischen den Komponenten einer nominalen Composition wird es versucht, die nominalen Neubildungen E. Strittmatters zu klassifizieren. Ihrer semantischen Natur nach werden solche Wörter in zwei Kategorien eingeteilt — gleichgerichtete und verschiedenggerichtete occasionelle Zusammensetzungen, welche durch verschiedene Untergruppen näher erläutert werden.



Д. Н. Фелдмане

СРАВНЕНИЕ КАК ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО (на материале современного немецкого языка)

Одним из способов человеческого мышления, обеспечивающих познание человеком окружающего его мира, является сопоставление понятий о предметах или явлениях объективного мира. Для ознакомления с предметом или явлением, для уточнения и освоения отдельных его признаков и сторон человек сопоставляет понятие об этом предмете или явлении с понятием о таком предмете или явлении, в котором данный признак, его качество и количество ему более знакомы, создавая тем самым возможность лучше представить себе рассматриваемый предмет или явление.

Мыслительный процесс, называемый сопоставлением¹, находит свою реализацию в различных языковых формах, в различных средствах выражения, но именно в лингвистическом явлении — *сравнении* — процесс создания нового, образного представления получает полное лексическое воплощение.

Для раскрытия лингвистической сущности сравнения его следует рассматривать как диалектическое единство, имеющее как содержание, так и форму. Поэтому в определении сравнения как лингвистического явления должна отражаться сущность как сопоставления, т. е. содержания данного явления, так и сравнения, т. е. языковой формы этого явления.

Этому вопросу — рассмотрению сравнения как диалектического единства — в стилистике до сих пор не уделено должного

¹ Для различения сравнения как лингвистического явления и сравнения (сопоставления) как мыслительного процесса в данной статье первое, т. е. лингвистическое явление, обозначается термином «сравнение», а второй, т. е. соответствующий мыслительный процесс, — термином «сопоставление».

внимания. В определениях сравнения обычно недостаточно раскрывается его сущность.

Обычно акцентируется содержательная сторона данного явления, рассматривается сущность мыслительного процесса — сопоставления. Например: «Простейшим видом тропа является сравнение, т. е. сближение двух явлений с целью пояснения одного другим при помощи его вторичных признаков»¹. Как видим, здесь учитывается только содержательная сторона данного явления, а специфические условия реализации этого содержания в соответствующей языковой форме — в сравнении — остаются нераскрытыми.

Таким же недостатком страдает следующее определение: «Сравнением называется сопоставление двух предметов, имеющих какой-либо общий для них обоих признак, в целях более яркой и наглядной характеристики одного из них»².

В этом определении также акцентируется содержание сравнения, т. е. выясняется сущность сопоставления, нераскрытой остается его языковая форма, т. е. сущность сравнения как лингвистического явления. Следовательно, это определение ничего не предлагает для отграничения сравнения от других лингвистических явлений, в основе которых также лежит сопоставление.

Более подробно лингвистическая сущность сравнения объяснена в следующем определении: „Im Vergleich und in der Metapher... ruft das Wort, das den auszudrückenden Gegenstand bezeichnet, ein zweites, irgendwie verwandtes Wort zu Hilfe, um mit dem Sinn- und Gefühlsgehalt dieses zweiten Wortes seinen eigenen unzulänglichen Inhalt aufzufüllen“³. Но и здесь (как ясно сказано в самом тексте определения) сравнение не отграничивается от другого, во многом с ним сходного лингвистического явления — метафоры. Кроме того, вместо точного определения взаимоотношений между сопоставляемыми понятиями здесь употреблено выражение „irgendwie verwandtes Wort“, что с таким же успехом можно отнести и к синонимам.

Для точного определения сущности сравнения и сопоставления следует решить еще один существенный вопрос: что же, собственно, сопоставляется — сами объективно существующие предметы и явления, понятия об этих предметах и явлениях или же слова, обозначающие эти предметы и явления?

¹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1963, стр. 204.

² М. Д. Кузнец и Ю. М. Скребнев. Стилистика английского языка. Л., 1960, стр. 11.

³ W. Schneider. Kleine deutsche Stilkunde. Leipzig, 1925, S. 38.

На наш взгляд, неправильно говорить о сопоставлении самих реально существующих предметов и явлений. Человек практически не в состоянии сопоставлять какие-либо объективно существующие предметы и явления, ибо их сущность для человека определяется только через восприятие, т. е. путем создания в сознании человека синтезированного представления о комплексе признаков данного предмета. Следовательно, в процессе сопоставления человек оперирует не самими объективно существующими предметами и явлениями, а только представлениями о них. Такое положение подтверждают и те случаи, когда в момент сопоставления человек не имеет прямого доступа к данным предметам и явлениям для их непосредственного наблюдения и анализа, т. е. при информации, получаемой с помощью речи. Здесь информируемый имеет в своем распоряжении только лингвистические знаки — слова, обозначающие тот или другой предмет и явление, сами же объективно существующие предметы и явления в информации, а следовательно, и в сопоставлении не участвуют. Поэтому нет основания говорить о сопоставлении самих объективно существующих предметов или явлений.

Равным образом нельзя говорить и о сопоставлении слов. Слово — это лингвистический знак, употребляемый для обозначения предметов, явлений или отдельных их признаков или элементов, иногда вообще не имеющих определенного предметного содержания. Утверждению, что сопоставляются слова, т. е. названия тех или иных предметов или явлений, противоречит уже то положение, что слово как лингвистический знак само по себе не имеет признаков обозначаемого им предмета или явления, служащих базой сопоставления, и вообще не является ни заместителем, ни отображением самого предмета или явления, а только лишь его обозначением, названием, материалом для реализации мысли о данном предмете или явлении.

Сопоставление — это процесс человеческого мышления. А в мышлении человек оперирует понятиями о предметах или явлениях. Как всякий процесс мышления, сопоставление реализуется в языке, создавая, в частности, сравнение. Слова, формирующие сравнение, являются реализацией своего значения и в то же время обозначением, названием предмета или явления, понятие о котором служит значением данного слова¹.

¹ Автор настоящей статьи разделяет мнение В. Г. Вариной о сущности слова как лингвистического знака и его значения:

«Значение языкового знака — это понятие о предмете или явлении, выраженное данной языковой единицей. Значение (понятие) составляет идеальную сторону лингвистического знака и является существенным моментом, без

Обобщая вышеизложенное, приходим к следующему выводу. Говоря о сопоставлении как мыслительном процессе, правомерно утверждать, что в этом процессе сопоставляются понятия о предметах и явлениях, ибо именно понятие как мыслительная категория является компонентом данного мыслительного процесса; говоря о лингвистическом явлении — сравнении, мы вправе сказать, что компонентами этого явления являются слова, значением которых служат понятия о соответствующих предметах или явлениях. Сущность сравнения как лингвистического явления тогда можно определить следующим образом.

Сравнение есть лингвистическое явление, в котором значение одного слова или группы слов уточняется значением другого слова или группы слов путем сопоставления соответствующих понятий на базе общего для них признака.

В сравнении лексическими средствами указывается на сопоставление.

Следовательно, сравнение (а также и сопоставление) состоит из трех основных компонентов: 1) слово или сочетание слов, обозначающее понятие¹ (в сопоставлении — само понятие), которое с чем-либо сопоставляется в целях объяснения какой-либо стороны данного понятия; 2) слово или сочетание слов, обозначающее понятие (и само понятие), с которым сопоставляется понятие, указанное в первом компоненте, и 3) слово или сочетание слов, обозначающее признак (и сам признак), общий для обоих сопоставляемых понятий и являющийся базой для сопоставления.

В этой статье мы для удобства пользуемся условными обозначениями отдельных компонентов сравнения и сопоставления,

которого лингвистический знак перестает быть им. Значение не может быть исключено из области лингвистики и должно изучаться в связи с его языковым выражением. В этом и состоит единство плана выражения и плана содержания в языке. Можно признавать значение принадлежностью языковой системы, а понятие — мыслительной категорией. Это не противоречит тому, что понятие и значение представляют собой одно и то же (идеальная сторона знака), рассмотренное под разным углом зрения» (В. Г. Варина. Проблема денотата и вопросы языкового значения. — Иностранные языки в высшей школе, вып. 11. М., 1963, стр. 53—54).

¹ Термином «понятие» в настоящей работе мы обозначаем не только понятия о конкретных и абстрактных предметах, явлениях, но и мысль о действиях, происшествии и целых ситуациях.

Термином «признак» мы обозначаем *tertium comparationis*, т. е. то общее, что имеется у сопоставляемых понятий, независимо от того, является ли этот признак свойством, действием, впечатлением, отношением или ситуацией.

первый из указанных компонентов условно обозначая буквой *A*, второй — *B* и третий — *i*.

Компонент *A* является существенной составной частью контекста и содержит в себе понятие, о котором что-либо сообщается в повествовании. Описание этого понятия в контексте существует независимо от того, создается ли для его пояснения сравнение или нет. Компонент *A* может состоять из отдельного слова, из группы слов или же являться целым отрывком текста; он может обозначать и отдельный предмет или явление, и группу предметов, и два разных, в каком-то отношении взаимосвязанных предмета или явления, и целое происшествие или ситуацию. Так, в нижеприведенном сравнении компонентом *A* является описание отдельного предмета:

... *der Himmel* hing wie eine frisch gebrannte, taubenblaue Schale über der Stadt.

(*E. Claudius. Menschen an unserer Seite*)

В следующем сравнении компонент *A* обозначает группу однородных предметов:

Tausend ausgehungerte Menschen fielen wie ein Heuschreckenschwarm über die Obstbäume her, die zu beiden Seiten der nahen Chaussee standen.

(*D. Noll. Die Abenteuer des Werner Holt*)

В приводимом далее примере компонентом *A* являются названия двух различных, но в каком-то отношении взаимосвязанных предметов:

Die Meisterin musterte *Stanislaus* wie ein Papagei den Käfer in seinem Käfig.

(*E. Strittmatter. Der Wundertäter*)

Компонент *A* содержит описание целой ситуации в следующем сравнении:

Daß die Sowjetunion besiegt werden könnte, erschien ihm genauso unmöglich wie das Herunterfallen von Sonne und Mond und Sternen.

(*A. Seghers. Das siebte Kreuz*)

В отдельных случаях компонентом *A* может являться и личное местоимение *es* или неопределенное местоимение *etwas* как самостоятельные элементы контекста, использованные для

обозначения чего-либо неопределенного, с трудом поддающегося описанию словами, как, например:

Um Dombrowski lag es herum wie eine Kruste, daß es nicht ihm selbst kalt war, sondern alles in seiner Nähe gefror.

(A. Seghers. Die Gefährten)

Ich suche etwas Bleibendes, vielleicht Liebe, vielleicht Wahrheit, ich weiß nicht, ich suche *etwas* wie den archimedischen Punkt.

(D. Noll. Die Abenteuer des Werner Holt)

Компонент t тоже является существенной составной частью повествования, ибо содержит в себе название признака понятия A и может существовать в тексте независимо от того, является этот признак базой для сопоставления или нет. В качестве такой базы обычно используется признак, одно название которого еще не дает нужного представления о понятии A .

В сравнении компонент t может обозначать не только свойство, но и действие, впечатление, отношения и даже целые ситуации, с которыми связаны сопоставляемые понятия. Так, в следующем примере компоненты t содержат названия свойств сопоставляемых понятий:

Sie war als kaufmännische Abteilungsleiterin *unermüdlich und zuverlässig* wie zehn Männer zusammen.

(A. Seghers. Die Entscheidung)

В нижеприведенном сравнении компонент t обозначает действия:

Wie eine unübersehbare Schar tollender junger Delphine *kamen sie (die Wellen) heran, sprangen empor, tanzten umher, tauchten weg und waren im nämlichen Augenblick wieder da.*

(E. Welk. Mein Land das ferne leuchtet)

В следующем примере базой сопоставления является впечатление от сопоставляемых понятий в одном конкретном случае:

Als er den Wald erreichte, lag Sheton (eine Stadt) *wie ein großes trunkenes Gelächter hinter ihm.*

(R. Bartsch. Man kann nicht immer stumm sein)

Базой сопоставления могут служить и отношения между

двумя указанными в компоненте *A* понятиями, если такие же отношения существуют и между понятиями компонента *B*:

Dufte setzte sich hinter ein Katheder. Stanislaus durfte sich an eines der kleinen Tischchen setzen. So saßen Dufte und er wie Lehrer und Schüler.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

В следующем примере компонент *t* содержит описание целой ситуации, в данном случае использованной в качестве базы сопоставления:

Ich werde doch nicht auf die alten Tage zu fremden Menschen hinziehen und dort auf Ausgedinge hocken wie die Kimpelmummel.

(E. Strittmatter. Tinko)

Компонент *t* в сочетании с компонентом *B* может являться гиперболой по отношению к понятию *A*. Гипербола обычно используется для акцентировки наличия именно этого признака у понятия *A*, для указания на очень высокую степень этого признака или на то, что он в данном случае является очень значительным для понятия *A*, как, например, в следующем сравнении:

Auf seinem Haupte schwankte eine Mütze mit der schwarz-rot-goldenen Kokarde, groß wie ein Wagenrad.

(G. Weerth. Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben)

Нередко в сравнениях компонент *t* содержит название признака, употребленного в переносном значении по отношению к понятию *A*:

Er schrieb ihr einen Brief. Sie brannte wie eine Strohscheune, antwortete stürmisch und bestellte ihn.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Встречаются, хотя и довольно редко, сравнения, где компонент *t* употреблен в переносном значении по отношению к понятию *B*:

„Sie war blond wie die Sonne,“ erklärte er...

(R. Bartsch. Tür zu — es zieht)

Компонент *B* обозначает, описывает понятие, которое привлекается для сопоставления с *A*. Понятие *B* выбирается

автором сравнения произвольно; обычно оно в событиях, о которых ведется повествование, непосредственно не участвует, а служит лишь для характеристики понятия *A*. Поэтому основное требование к понятию *B* — иметь признак, являющийся базой данного сопоставления, именно в таком качестве и количестве, какое в данном случае обеспечило бы надлежащее уточнение и характеристику понятия *A*.

Однако это еще не значит, что понятие *B* для сопоставления привлекается исключительно как экспонент общего признака. Не менее важными являются и его другие, отличительные признаки, ибо именно они составляют основной материал для создания образности, именно контрасты между сопоставляемыми понятиями способствуют созданию яркого представления о понятии *A*, как это видно, например, в следующем сравнении:

Es war Krieg im Land, und dieser Krieg fraß die Männer, wie eine Raupe Blatt um Blatt vom Baum frisst und nur noch die Zweige und den Stamm übrigläßt.

(*P. Zech. Das Dorf ohne Männer*)

В отдельных случаях можно встретить и такие сравнения, где не только понятие *B* служит для характеристики понятия *A*, но и наоборот: понятие *A* дает возможность видеть понятие *B* с необычной стороны, в особом свете, характерном для него в конкретном случае, например:

... und mancher entdeckte, daß er sich die Gewöhnung an den Tod, der all die Jahre hinter ihm gestanden hatte, wie ein Posten mit dem Gewehr, daß er sich die Gewöhnung nur eingebildet hatte ...

(*B. Apitz. Nackt unter Wölfen*)

В данном сравнении понятие *A* — *der Tod* — сопоставляется с понятием *B* — *der Posten mit dem Gewehr* — на базе общего признака — *all die Jahre hinter ihm gestanden hatte*. Здесь происходит обоюдное воздействие сопоставляемых понятий: с одной стороны, сравнение показывает, что понятие *A* — смерть — так же постоянно, не отлучаясь, стоит за спиной заключенного, как и охранник с винтовкой, а с другой стороны, понятие *B* — охранник с винтовкой, реально существующий в данной ситуации, — характеризуется сравнением как символ, воплощение понятия *A* — смерти, постоянно угрожающей заключенным.

Существует целая группа сравнений, где сопоставляются не два различных понятия, а одно и то же понятие в различных ситуациях. В таких случаях в компоненте *A* описывается та конкретная ситуация, в которой в данный момент это понятие воспринимается, а в компоненте *B* — в данном случае не существующая ситуация, находясь в которой, понятие приобрело бы именно такой признак, какой нужен для характеристики понятия в настоящей ситуации, например:

Als man wissen wolte, ob er Nazi gewesen sei, hob er abwehrend die Hände. Er schüttelte sich, als ob seine Jacke voll Läuse säße.

(E. Strittmatter. Tinko)

В сравнениях, где компонент *A* содержит описание двух различных понятий, имеющих какие-либо взаимоотношения, и эти отношения являются базой для сопоставления, компонент *B* также описывает два различных понятия, между которыми существуют те же взаимоотношения. В этих случаях создаются известные параллели, характеризующие как каждое понятие компонента *A* в отдельности, так и отношения между этими понятиями:

Fabelhaft war die Wut des Grafen G., aber noch unglaublicher war die Eile des Ritters Schnapphahnski. *Wie die brennende Sonne den bleichen Mond verfolgt*, so folgte der zornglühende Graf dem angstblassen Ritter.

(G. Weerth. Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski)

Весьма редко встречаются сравнения, где компонентом *B* является неопределенное местоимение *etwas*, причем оно обычно все же поясняется:

Lian-Han-tschì lächelte. Aber sein Lächeln, *wie etwas Schweres*, fiel sofort von seinem müden Gesicht herunter.

(A. Seghers. Die Gefährten)

Такие сравнения обычно не создают ясный, конкретный образ, но тем не менее при наличии в компоненте *B* пояснений, подобных приведенным, в известной степени характеризуют понятие *A*.

Известную роль в выполнении сравнением тех или иных стилистических функций играет вопрос о принадлежности сопо-

ставляемых понятий к той или иной категории объективного мира или области человеческой деятельности.

Все понятия можно разделить на две основные группы: *конкретные* и *абстрактные* понятия. *Конкретным* называется понятие, содержащее синтезированное представление о целых единицах предметного мира — предметах или явлениях, независимо от того, наблюдался ли этот предмет или явление в реальной действительности или же представление о нем создано с помощью фантазии, путем произвольного синтеза отдельных элементов объективно существующих вещей и явлений (образы сказок, мифов, произведений с фантастической тематикой и т. п., имеющие предметный характер). *Абстрактным* называется понятие, содержащее представление об отдельных признаках, путем мышления абстрагированных от объективно существующих предметов или явлений, независимо от того, отображает понятие отдельный элементарный признак (цвет, форма, образ действия и т. д.) или целое сочетание абстрагированных признаков, синтезированное с помощью фантазии, но не носящее предметного характера (*чувство, верность, жизнь, прошлое* и т. п.).

При сопоставлении могут создаваться все возможные комбинации понятий обеих этих групп. Конкретное понятие с конкретным может сопоставляться с различной целью: для наглядности и конкретизации отдельной стороны понятия, для уточнения, объяснения, характеристики, оценки и т. д. Так, в следующем примере сопоставляются конкретные понятия для характеристики и оценки понятия *A*:

Das Mädchen hob die Hand. *Die Hand* war zart wie ein Kohl-weißling.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Сравнения, в которых компонент *A* описывает конкретное понятие, а компонент *B* — абстрактное, служат не для конкретизации, наглядного представления понятия *A*, а в основном для передачи субъективных впечатлений, чувств, например:

Es war ein gesegnetes Jahr, und in den Obstgärten lag der Blütenschnee so dicht und hoch, daß man mit nackten Füßen hätte gehen können und *die Gartenerde* nur wie *eine ferne Wirklichkeit* fühlen.

(J. Roth. April. Die Geschichte einer Liebe)

Относительно редко встречаются сравнения, где оба сопоставляемые понятия являются абстрактными. Такие сравнения служат в основном для характеристики, оценки *A*, не разрушая представления об этом понятии как отвлеченном, как это видно в следующем примере:

Sein Vergessen beunruhigte Toms wie eine Schuld.

(*A. Seghers. Die Entscheidung*)

Сопоставлением абстрактного *A* с конкретным *B* обычно достигается наглядность, конкретизация *A*, раскрываются трудно представляемые аспекты этого абстрактного понятия, например:

Ich habe Bodendiek und den schwarzen Ärger, der manchmal grundlos wie eine schmutzige Fontäne aus mir hervorschießt, längst vergessen.

(*E. Remarque. Der schwarze Obelisk*)

Важным фактором при создании образности является принадлежность сопоставляемых понятий к различным областям объективного мира и человеческой деятельности. Если сопоставляемые понятия представляют разные, далекие друг от друга области, то такое сравнение обладает внезапностью, неожиданностью; далекие и иногда довольно сложные ассоциации обеспечивают возникновение особо яркого, сильно воздействующего образа:

Berlin war wie ein schmutziger Schwamm, der ausgedrückt wird. Ströme von Schmutz flossen aus dem finsternen Himmel, von den Dächern und den tausendfenstrigen Hauswänden. Der Schmutz wälzte sich über die Straßen und stieg in den durchlöcherten Stiefelsohlen bis an die Knöchel.

(*B. Kellermann. Der 9. November*)

В сравнениях, где сопоставляемые понятия принадлежат близким, родственным областям, восприятие понятия *B* не требует далеких ассоциаций, поэтому сохраняется единство, одноплановость образа и всего сравнения. Но и эти сравнения могут иметь яркую образность и эмоциональное воздействие, как это видно в следующем примере, где описывается час освобождения заключенных нацистского концлагеря союзными войсками:

Die Stunde war da!

Sie glich der Stunde zwölf, die übermächtig die erzene Glocke zum schwingen bringt.

(B. Apitz. Nackt unter Wölfen)

Обязательной составной частью сравнения является указание на отношения, создающиеся между понятиями при их сопоставлении. Лексические средства, осуществляющие это указание, одновременно выполняют и другую функцию — присоединяют название понятия *B* к группе компонентов *A—t* сравнения, т. е. вводят компонент *B* в контекст, связывая его с остальными компонентами сравнения. В немецком языке такими средствами чаще всего служат союзы *wie*, *als*, *als ob*. Эти союзы определяют и степень реальности сопоставления, поэтому применение того или другого из них зависит от каждого конкретного случая.

Введенный союзом *wie* компонент *B* обычно содержит название такого понятия, которое связано с понятием *A* только наличием соответствующих признаков, служащих в данном случае базой сопоставления, а во всех других отношениях полностью независимо от понятия *A* и данной ситуации. В таких сравнениях сопоставление излагается в изъявительном наклонении; здесь обычно выражается уверенность в закономерности сопоставления, например:

Die Februarereignisse berührten ihn wie eine Ohrfeige; die Märzrevolution traf ihn wie der Donner Zeus', des Unsterblichen.

(G. Weerth. Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben)

Введенный союзом *als*¹ или *als ob* компонент *B* обычно содержит описание ситуации, которая в данном случае является заведомо нереальной. Эта ситуация обычно конструируется с помощью предметов или явлений, действующих в ситуации, описанной в компоненте *A*, и союзы *als* или *als ob* здесь указывают, что сопоставление можно считать реальным только в том случае, если принять реальной ситуацию, описанную в компоненте *B*; поэтому компонент *B* в таких сравнениях выступает в конъюнктиве.

Союз *als* или *als ob* может присоединить компонент *B*, в

¹ Указанные здесь функции союза *als* не относятся к случаям, где этот союз применен для указания на количественное несоответствие, т. е. на сравнительную степень; об этой функции союза *als* см. ниже.

котором описанная ситуация является вообще невозможной, как, например, в следующем сравнении:

Es ist hell im Zimmer; draußen der Himmel ist eisig blau; *die schwache gelbe Sonne sieht aus, als fröre sie.*

(W. Steinberg. Als die Uhren stehen blieben)

Ситуация, описанная в компоненте *B*, может быть вообще возможной, только в данном случае произвольно приведенной:

Der Kahlwicht kommt auf mich zu. Er will meine Arme befühlen. Ich weiche zurück. *Großvater sitzt da, als ob er ein starkes Kalb zu verkaufen hätte.*

(E. Strittmatter. Tinko)

Союзом *als* или *als ob* может быть выражено и предположение о возможной идентичности сопоставляемых ситуаций, например:

„So!“ sagte Kutschera unzufrieden, und einen Augenblick *sah es so aus, als wolle er den Wachtmeister zurechtweisen.* Aber dann sagte er: „Da misch ich mich nicht ein...“

(D. Noll. Die Abenteuer des Werner Holt)

Союз *als* всегда применяется в сравнениях, созданных с целью указания на неравную степень общего признака у сопоставляемых понятий, т. е. после сравнительной степени:

Frau Clary fand auch ohne den Hund kein Unterkommen bei den Bauern. *Die kranke Stefanie war lästiger als ein Hund.*

(E. Strittmatter. Tinko)

Функцию союзов *wie*, *als*, *als ob* в сравнениях могут выполнять и такие лексические средства, как *gleich*, *gleichsam*, *vergleichbar*, *ähnlich*, *gleichen*, *vergleichen*, *ähneln*, *Ähnlichkeit haben*, *erinnern an*, *scheinen*.

Для подчеркивания точности отношений, создавшихся между понятиями при их сопоставлении, в сравнениях нередко употребляются такие дополнительные лексические средства, как *so*, *genau*, *genau so*, *ebenso*, *wirklich*, и, наоборот, такими лексическими средствами, как *ähnlich*, *etwa*, *etwa so*, *so was*, *so etwas*, акцентируется только приблизительное, условное соответствие общего признака у сопоставляемых понятий.

Определив сущность сравнения и его отдельных элементов, переходим к вопросу о возможностях отграничения сравнения от подобных ему лингвистических явлений.

Как уже указывалось в начале статьи, кроме сравнения существуют и другие лингвистические явления, имеющие в своей основе сопоставление. Здесь мы рассмотрим возможности отграничения сравнения от двух близких ему по содержанию явлений — метафоры и тех детерминативных сложных слов, которые имеют в своей основе сопоставление.

Одним из признаков, отличающих сравнение от метафоры, является наличие в сравнении осуществленного лексическими средствами прямого указания на отношения, создающиеся между сопоставляемыми понятиями, т. е. наличие союзов *wie*, *als*, *als ob* или других лексических средств, выполняющих функцию этих союзов. Вторым отличительным признаком является наличие в сравнении названий обоих сопоставляемых понятий, причем эти понятия называются своими прямыми, настоящими именами и перечисляются раздельно, тогда как в метафоре обычно используется только название понятия *B*, употребленное в переносном значении для обозначения понятия *A*. Следовательно, в отличие от метафоры сравнение нельзя считать тропом, как это делает, например, Л. И. Тимофеев, утверждая, что «простейшим первичным видом тропа является сравнение...»¹, так как вышеуказанные особенности языковой формы сравнения никак не соответствуют тому смыслу, который содержит в себе лингвистический термин «троп»².

Сравнение отличается от метафоры и различными оттенками выполняемой функции. Сравнение обычно выполняет функцию ознакомления информируемого с фактом сопоставления и его результатом. Для этого в сравнении обычно соблюдается известная последовательность: сначала информируемый относительно объективно знакомится с понятием *A*, потом узнает соответствующие признаки этого понятия, которые, по мнению информатора, требуют дополнительного объяснения, а затем через понятие *B* получает справку о данных признаках или понятии *A* вообще. Не так у метафоры. Здесь сам процесс сопоставления не акцентируется; можно сказать, в метафоре информируемого уже не интересует проведенное сопоставление; здесь важна только возможность называть понятие *A* названием понятия *B*. Следовательно, если сравнение устанавливает ка-

¹ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1963, стр. 204.

² «Троп... слово, употребляемое не в обычном, а в переносном значении» (Большая Советская Энциклопедия. Изд. 2. Т. 43, стр. 285).

кое-то определенное сходство между сопоставляемыми понятиями, то метафора, невзирая на наличие отличительных признаков, уже в какой-то мере идентифицирует эти понятия, прямо называя понятие *A* названием понятия *B*, т. е. более авторитетно утверждая, что *A* в данном случае и есть *B*. Это наглядно видно в случаях, когда непосредственно перед метафорой или в другом месте текста сравнением описывается и сам факт сопоставления соответствующих понятий, например:

Da gewährte er zum ersten Male *die Meisterin*, die *wie ein graues Eulchen* hinter ihrem Husten einherging.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

и немного дальше:

Stanislaus sah die Meisterin an: *Dieses Graueulchen* hatte sich in eine bittende Mutter verwandelt.

(ebd.)

На сопоставлении основываются и некоторые группы детерминативных сложных слов. Так, для обозначения косматой собачки употреблены сложные слова *der Kehrbesenhund*, *der Besenhund*:

Der Kehrbesenhund kümmerte sich nicht um die Plaudereien der Frau.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Die Frau mit *dem Besenhund* kam wieder vorüber.

(ebd.)

Происхождение этих детерминативных сложных слов от сопоставления подтверждает сравнение, приведенное до появления данных сложных слов:

Der Hund hatte kurze Beine, die von *langen schwarzen Haaren* überwuchert waren. *Es sah aus, als ob ein Kehrbesen, der den Stiel verloren hatte, von einem Uhrwerk getrieben, auf der Gasse dahintrutschte.*

(ebd.)

В данном примере ясно видно отличие сравнения от сложных слов данного типа. Сложные слова *der Kehrbesenhund*, *der Besenhund* (схема элементов сопоставления *B—A*) несут в себе явные

черты метафоры. Здесь, как и в метафоре, процесс сопоставления уже не акцентируется, а отражается только результат этого сопоставления — возможность условно утверждать, что *A* и есть *B*.

Детерминативные сложные слова другой группы создаются по схеме элементов сопоставления *B—t*:

Georg betrachtet die Asche der Brasil. Sie ist *schneeweiß*.
(*E. Remarque. Der schwarze Obelisk*)

Здесь сложное слово *schneeweiß* происходит от неуказанного сравнения *die Asche ist weiß wie Schnee*. В словах этого типа элемент *A* остается вне самого сложного слова, которое в данном случае служит явным эпитетом для понятия *A*. В этих случаях понятие *B* нас интересует исключительно как понятие, характеризующее *t*, и к понятию *A* оно никакого прямого отношения не имеет; следовательно, здесь уже отпадает момент сопоставления понятий *A* и *B*, и понятие *B* имеет значение только для *t*, независимо от того, признаком какого понятия *A* является это *t*.

В отличие от сравнения, которое является более или менее свободным сочетанием отдельных самостоятельных лексических единиц, сложное слово, хотя и создано из материала этих самостоятельных единиц, само образует одну монолитную лексическую единицу. Если в сравнении компонент *B* (хотя он и связан грамматически и семантически с другими компонентами), является самостоятельной единицей, то в сложном слове он, как первый его компонент, свою самостоятельность в значительной мере теряет, подчиняется второму, основному компоненту сложного слова.

Все эти и им подобные признаки, — в первую очередь, прямо указанные и четко отграниченные сопоставляемые понятия и осуществленное лексическими средствами указание на сопоставительные отношения между ними, — позволяют отграничить сравнение от всех других лингвистических явлений, в основе которых также лежит сопоставление.

Далее рассмотрим некоторые структурные особенности сравнений, встречаемые в современном немецком языке.

Обычно компоненты сравнения выступают в определенной последовательности: *A—t—B*, т. е. в том порядке, в каком данные понятия выявляются в процессе сопоставления. Но нередко

встречаются отклонения от обычного чередования компонентов в сравнении, т. е. инверсия компонентов.

Инверсия компонентов сравнения часто выражается в выдвигании на первое место компонента *B*, причем образуется схема *B—t—A* или *B—A—t*. Такой выдвинутый на первое место компонент *B* как будто подчеркивается, приобретает особую значимость; информируемый в таком случае обращает на понятие *B* особое внимание, старается создать себе более ясное и полное представление о данном понятии, ибо часто еще неизвестно, в какой связи это понятие привлечено. И это, в свою очередь, заостряет, делает особо ярким и значительным образ, созданный сравнением, одновременно выделяя, акцентируя и значимость понятия *A*:

Wie eine Frau, blindlings und verzweifelt, alle Schubladen, das ganze Haus verwühlt und schließlich nur wühlt, um zu wühlen, so zerzausten und zerfetzten sie (die aufständischen Fischer) in einem Augenblick Möbel, Bücher und Menschen.

(A. Seghers. Aufstand der Fischer von St. Barbara)

В сравнениях, созданных по схеме *t—B—A*, т. е. с выдвинутым на первое место компонентом *t*, инверсия имеет другую цель: здесь подчеркивается именно тот признак понятия *A*, который является базой сравнения, притом именно в таком количестве и качестве, в каком он имеется у понятия *B*. Здесь понятие *B* служит главным образом для акцентировки и характеристики данного общего признака, а само понятие *B* в целом, его отличительные признаки обычно в таком сравнении особого значения не имеют, например:

Unbefangen wie das Tier läuft, der Baum steht, der Vogel fliegt, gab Mathilde dem Stubenmädchen die Hand und sprang zum Fenster...

(L. Frank. Mathilde)

Такое же подчеркивание общего признака имеет место в сравнениях, созданных по схеме *A—B—t*, где компонент *t* обычно синтаксически выделен и находится в окончании сравнения. Например:

Gustav glich einem jener weißen Spätpilze, die im Herbst zu Tausenden in den Wäldern aufsprießen, hartnäckig, zäh und etwas holzen.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Другим способом выделения того или иного компонента сравнения является обособление. Обособленный компонент приобретает особую значимость, понятие, заключенное в таком компоненте, особо подчеркивается, образ действует стилистически сильнее, внушительнее, чем образ, созданный сравнением обычной структуры:

Droben saßen sie jetzt schweigend nebeneinander, einzeln, die Hände auf den Knien. *Wie Leute, die eng in einem Haufen gedrängt waren und plötzlich merken, daß noch viel Platz da ist und man auseinanderrücken kann.*

(A. Seghers. Der Aufstand der Fischer von St. Barbara)

Здесь обособленным оказался компонент *B*, но такой же стилистический эффект дает обособление компонента *t* или всей группы компонентов *t—B*, как это видно в следующих примерах:

Und unser Morgen ist voller Alleinsein. Und unser Alleinsein ist dann morgens wie Glas. *Zerbrechlich und kühl. Und ganz klar.*

(W. Borchert. Das ist unser Manifest)

Ein nicht sehr angenehmer Mensch. *Störrisch und eigensinnig wie ein Esel.*

(E. Claudius. Menschen an unserer Seite)

Однако в случаях, где обособлен только один из нескольких компонентов *B*, акцентировка обособленного компонента чувствуется уже не так ярко, обособленный компонент здесь больше рассматривается как некое дополнение или поправка:

Aber wie das alles kalt war! Eine eisige Welt, *als hätte sie nie eine menschliche Hand berührt, nie ein menschlicher Gedanke. Als sei er in einen Gletscher verschlagen.*

(A. Seghers. Das siebte Kreuz)

Как уже указывалось выше, компонент *B* обычно привлекается только для пояснения и характеристики понятия *A*, а понятие, названное в компоненте *B*, в описанных событиях непосредственно не участвует. Но иногда встречается своеобразное явление — переплетение *A* и *B*: при расширении сравнения оба самостоятельные понятия как будто переплетаются, сливаются, оба вместе участвуют в дальнейшем действии или ситуации. Так, в приводимом ниже примере в расширенной части

компонента *B* используются отдельные элементы, относящиеся исключительно к понятию *A*:

«Unser Theologiestudent ist, so scheint mir, für die Lobektomie reif!»

«Ah!» sagt der Professor und lehnt sich tief Luft holend zurück, «eine gute Nachricht, mein Lieber!» *Er sieht zur Decke hinauf, glücklich wie ein Kind unterm Weihnachtsbaum, auf dessen Spitze sich statt eines Sterns eine Lobektomie befindet.*

(W. Steinberg. Hinter dem Weltende)

Такое же переплетение понятий *A* и *B* наблюдается и в следующем примере, но здесь оно обосновано уже метафоризацией понятия *A*:

Er steht vor der Universität. Sie ist leer. Man kann hineingehen, der Schritt hallt von den Gängen... *Professoren und Studenten — ausgeflogen sind sie wie die Täubchen. Der Gauleiter steht verlassen da und macht sanft drohend tuck-tuck — aber die Täubchen kehren nicht zurück, obwohl er sie mit Eisernen Kreuzen füttern will.*

(W. Steinberg. Als die Uhren stehen blieben)

Как уже говорилось при определении сущности сравнения, обычно одно понятие сопоставляется с другим на базе одного общего признака. Но в речевой жизни, особенно в художественной литературе, часто встречаются и сложные сравнения, т. е. сравнения, содержащие несколько самостоятельных компонентов одного порядка. Встречаются различные типы таких сложных сравнений: такие, где понятие *A* на базе одного признака сопоставляется с несколькими *B*, т. е. созданные по схеме $A-t-B-B$ (*B*); такие, где понятие *A* на базе нескольких признаков сопоставляется с одним понятием *B* (или несколькими *B*, если каждое из них имеет все эти признаки), т. е. созданные по схеме $A-\overset{t}{\underset{t}{-}}B$ (*B*), и такие, где понятие *A* сопоставляется с несколькими понятиями *B* и с каждым из них имеет отдельный общий признак, т. е. созданные по схеме $A-\overset{t}{\underset{t}{-}}B$.

В сравнениях типа $A-t-B-B$ (*B*) понятие *A* сопоставляется с несколькими *B*, чтобы с помощью различных оттенков общего признака у *B*, а также их отличительных признаков создать более полное, более всестороннее представление о понятии *A*, как, например, в следующем сравнении:

Die Laborantin hebt aufatmend beide Hände und streicht das blonde Haar zurück. Beinahe widerwillig bemerkt Kilian, daß nicht nur ihr Gesicht herausfordernd schön ist.

Das ist wie widerspenstiges Füllen und Weide und Wald und, manchmal vielleicht, Nebelstreif. Eingekerkert in diesem Kellerlabor wirkt es bestürzend.

(W. Steinberg. Hinter dem Weltende)

Сравнения типа $A \begin{smallmatrix} -t- \\ -t- \end{smallmatrix} B$ образуются, когда для характеристики понятия A необходимо выделить и подробно разъяснить несколько признаков, и это можно осуществить одним понятием B , имеющим все эти признаки. Такие сравнения тоже служат для более полной, всесторонней характеристики понятия A :

Bisher war er ein Beamter, der Menschen jagt, wie ein anderer Briefmarken verkauft, ordentlich, fleißig, nach den Vorschriften.

(H. Fallada. Jeder stirbt für sich allein)

Такую же функцию выполняют и сравнения, созданные по схеме $A \begin{smallmatrix} -t- \\ -t- \end{smallmatrix} B-B(B)$, но в этих случаях разнообразие образов еще ярче выделяет многосторонность, сложность рассматриваемого явления:

Konstantinopel — was für ein schönes langes Wort, noch schöner bald als Harun al Raschid. Wie rote Fahne ist das, wie ein Königsmantel mit Pelzkragen. Und wie Gold ist der Name, wie Gold und roter Mantel. Und wie weiße spitzenumsäumte Herrenhausgardinen ist der Name und ein klein wenig auch wie die Blumen im Kasten aus Silberdraht und Haaren da über der Kommode. Vertraut und unbekannt, märchenhaft und wirklich.

(H. Nachbar. Der Mond hat einen Hof)

Для всесторонней, полной характеристики понятия A создаются и сравнения по схеме $A \begin{smallmatrix} -t-B \\ -t-B \end{smallmatrix}$:

Mensch, mache keine Schulden! Ein Gläubiger ist erboster als eine Hornisse, beständiger wie der Teufel und langweiliger als ein Engel.

(G. Weerth. Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahuski)

Сравнительно реже встречаются сравнения, где несколько понятий *A* сопоставляются с понятием *B* на базе признака, общего для всех сопоставляемых понятий, т. е. созданные по схеме $A-t-B$. Такие сравнения создаются для экономии языковых средств или же для подчеркивания какой-либо связи между понятиями *A*:

Gleich blutigen Kometen stehen diese Poeten, diese Astronomen, diese Zeitungsschreiber und diese Advokaten unheilverkündend am Horizont unseres bürgerlichen Himmels.

(G. Weerth. Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben)

Следует отметить еще одно своеобразное явление — так называемые усиленные сравнения. Цель таких сравнений — выделить, подчеркнуть очень высокую степень какого-либо признака понятия *A*. Это достигается путем умышленной недооценки этого же признака у понятия *B* или же приписыванием понятию *B* прямо противоположного признака. Такая недооценка, такое приписывание противоположного признака в этих сравнениях нередко осуществляется с помощью дополнительного образа — метафоры или дополнительного сравнения. В роли лексического средства указания на отношения между сопоставляемыми понятиями в таком случае используются слова *im Vergleich* или *verglichen*, которые могут находиться непосредственно перед компонентом *A*, а не перед компонентом *B*, как обычно в других конструкциях сравнения, например:

Dort liegt dein Haus, ein Traum von einem Haus. Hermann Hagenström bewohnt eine Kate im Vergleich damit!

(Th. Mann. Buddenbrooks)

Здесь понятие *A* — новый дом Будденброка — сопоставляется с вообще неплохим домом Хагенштрема, причем для подчеркивания, выделения великолепия первого второй пренебрежительно называется «*eine Kate*».

Суммируя все вышеизложенное, можно сказать, что сравнение — это описание сопоставления различных понятий с целью пояснения одного из них. Сравнение состоит из трех компонентов, содержащих названия сопоставляемых понятий и общего для них признака, на базе которого происходит сопоставление. В сравнение также входит союз (или другая лексическая

единица), указывающий на отношения между сопоставляемыми понятиями.

В речи встречаются следующие структурные типы сравнений: а) сравнения, в которых для достижения различных стилистических целей применена инверсия компонентов; б) сравнения с обособленными компонентами; в) сравнения с переплетением сопоставляемых понятий; г) сложные сравнения с несколькими компонентами одного порядка; д) усиленные сравнения.

D. Feldmane

DER VERGLEICH ALS LINGUOSTILISTISCHES MITTEL

Zusammenfassung

Der Vergleich als linguostilistisches Mittel hat eine große Bedeutung im Erkenntnisprozeß. Der Vergleich ist eine dialektische Einheit des Inhaltes und der Form. Der Inhalt des Vergleichs ist der Denkprozeß, in dem verschiedene Begriffe verglichen werden, und die Form des Vergleichs ist die Realisierung dieses Prozesses mit sprachlichen Mitteln.

Der Vergleich besteht aus drei Komponenten, die die Benennungen der zu vergleichenden Begriffe und des gemeinsamen Merkmals enthalten, auf dessen Grundlage das Vergleichen stattfindet. Ein obligatorischer Bestandteil des Vergleichs ist auch das auf das Vergleichen hinweisende Wort.

In der Rede trifft man Typen der Vergleiche, die verschiedene strukturelle Eigenheiten aufweisen, welche eine wichtige Bedeutung für die Erfüllung dieser oder jener stilistischen Aufgabe des Vergleichs haben: а) Vergleiche mit Invertierung der Komponenten zur Unterstreichug bzw. Hervorhebung dieses oder jenes Begriffs; б) Vergleiche mit abgesonderten Komponenten zur Betonung des Vergleichsverfahrens selbst; в) Vergleiche mit Verkreuzung der zu vergleichenden Begriffe, die einen engen Kontakt zwischen Bild und dem im Kontext beschriebenen Begriff herstellen helfen; г) komplizierte Vergleiche mit mehreren Komponenten einer Art zur allseitigeren Charakterisierung des betreffenden Begriffs; е) verstärkte Vergleiche zur Verstärkung dieses oder jenes Merkmales des zu betrachtenden Begriffs.

Д. Н. Фелдмане

О ФУНКЦИЯХ СРАВНЕНИЯ В РАЗЛИЧНЫХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЯХ РЕЧИ (на материале современного немецкого языка)

Сравнение как образное выразительное средство широко используется в разных областях применения речи. Его задание в речи — с помощью дополнительного образа передать расширенную информацию о предметах, явлениях и ситуациях, раскрыть их особенности, взаимоотношения, дать им оценку. Поэтому сравнение следует рассматривать не только изолированно, как отдельное лингвистическое явление, но и как существенный элемент контекста, всего повествования, активно участвующий в решении задач конкретного произведения.

Для тщательного исследования как разнообразия содержания и формы сравнения, так и возможностей выполнения им тех или иных стилистических функций, в различных функциональных стилях речи необходимо рассматривать сравнение как диалектическое единство, в котором тесно связаны содержание и форма. В настоящей статье мы попытаемся не только рассмотреть особенности формы и содержания сравнения, но и раскрыть роль этих двух аспектов в выполнении сравнением тех или иных функций в отдельных конкретных случаях.

1. КЛАССИФИКАЦИЯ СРАВНЕНИЙ¹

Для всестороннего анализа сравнения как лингвостилистического средства, выполняющего различные более или менее важные стилистические функции, необходимо создать такую систему

¹ Учитывая, что сравнение состоит из трех компонентов, мы в данной статье для удобства пользуемся условными обозначениями этих компонентов: 1) компонент, называющий понятие, для пояснения которого сравнение

классификации сравнений, которая позволила бы рассмотреть сравнение в разных аспектах, раскрыть специфику создания и применения сравнений в современной речевой жизни соответствующего языкового коллектива. Мы считаем, что для достижения такой цели классификация сравнений должна проводиться по пяти основным признакам, раскрывающим, с одной стороны, сущность и особенности сравнения как лингвистического явления, и, с другой стороны, показывающим те функции, для выполнения которых сравнение употребляется в речи.

а) Первым из этих признаков является авторство, распространенность конкретного сравнения среди членов данного языкового коллектива и частотность его употребления. По этому принципу все сравнения можно разделить на две группы: индивидуальные и традиционные сравнения¹.

Индивидуальные сравнения создаются самим информатором; являясь результатом индивидуального творчества, они употребляются только им, притом обычно в одном конкретном случае.

В индивидуальном сравнении ярко проявляется личность автора как в создании, так и в использовании этого сравнения. Информатор для создания индивидуального сравнения совершенно произвольно выбирает как понятие и его признак, требующие, по его мнению, дополнительного пояснения и характеристики, так и понятие, которое лучше всего может осуществить это пояснение и характеристику, раскрывающую субъективное отношение информатора к рассматриваемому понятию. Так, например, для характеристики формы и цвета луны и в то же время для передачи субъективного отрицательного отношения информатора к этой луне создано следующее индивидуальное сравнение, ярко выражающее субъективное отношение информатора к рассматриваемому явлению:

... es ist der untergehende Mond und er sinkt aus einem Wolkenschlitz böseartig gelb wie ein riesiger Eiterknoten.

(W. Steinberg. Wasser aus trockenen Brunnen)

создано, обозначается буквой А; 2) компонент, в котором указано понятие, привлеченное для пояснения названного в компоненте А понятия, обозначается через В; 3) компонент, называющий признак, общий для сопоставляемых понятий и являющийся базой данного сравнения, т. е. так называемое «tertium comparationis», обозначается через *t*. Например: Die Augen (А) sind schwarz (t) wie Kohlen (В) (E. Claudius. Menschen an unserer Seite). Об отдельных компонентах сравнения см. также статью «Сравнение как лингвостилистическое средство», стр. 61 наст. сборника.

¹ Ср. E. Riesel. Stilistik der deutschen Sprache. Moskau, 1963, стр. 170.

Традиционные сравнения в каком-то одном конкретном смысле употребляются всем языковым коллективом; в каждом случае употребления такого сравнения его образ не создается снова, а только воспроизводится¹.

Смысл каждого отдельного традиционного сравнения ясен всем членам данного языкового коллектива, и в его употреблении сказывается уже известная традиция. Так, для характеристики и подчеркивания нерешительности, осторожности часто употребляются сравнения со следующим образом:

Was schleichst du immer um mich herum wie die Katz um den heißen Brei?

(A. Seghers. *Aufstand der Fischer von St. Barbara*)

В эту группу входят и так называемые сравнения-штампы (*stehende Vergleiche*), т. е. те традиционные сравнения, которые вследствие частого и широкого их употребления уже полностью или в значительной мере потеряли свою образность; они до того знакомы, привычны, в конкретной ситуации даже ожидаемы, что образ в них уже не ощущается, они воспринимаются только как указание на наличие одного конкретного признака, в лучшем случае как подчеркивание, акцентировка этого признака. Так, для указания на внезапность, неожиданность чего-либо употребляются сравнения следующего типа:

... du hast ganz furchtbare Bauchschmerzen, und sie haben wie der Blitz aus heiterem Himmel angefangen...

(D. Noll. *Die Abenteuer des Werner Holt*)

В данном случае заключенные в сравнении образы — ясное небо и молния — в передаче информации непосредственно не участвуют, и сравнение служит *только* для указания и подчеркивания основного признака данного явления — внезапности, неожиданности.

б) Вторым признаком, по которому следует классифицировать сравнения, является их объем. По этому признаку все сравнения можно разделить на три группы: краткие, расширенные и развернутые сравнения².

Следует отметить, что принадлежность сравнения к той или

¹ Следует отметить, что в традиционном сравнении воспроизводится только группа компонентов *t—B*.

² Ср. Е. Riesel. *Stilistik der deutschen Sprache*, стр. 167.

иной группе здесь определяется объемом компонентов $t-B$, ибо компонент A как составная часть основного контекста сам по себе может быть более или менее подробно объяснен, независимо от наличия и объема сравнения.

Кратким сравнением называется такое сравнение, в котором каждый из компонентов группы $t-B$ содержит только одно название соответствующего признака или понятия, не объясняя его подробнее, например:

Oh, du kindlicher Stanislaus! *Weine Tränen so groß wie Glas-
kugeln — niemand wird kommen!*

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Кратким является и такое сравнение, где компонент t или B содержит описание ситуации, но все элементы, создающие эту ситуацию, только называются, подробнее не поясняются:

Die Männer traten ein in einer Wolke von Dampf. *Es war, als
sprengten sie die Wände.*

(A. Seghers. Die Gefährten)

Расширенным является сравнение, в котором понятие, названное в компонентах t и B , поясняется более подробно, и это пояснение вызвано необходимостью показать данное понятие в одной определенной ситуации, с одной определенной стороны, т. е. уточнить сущность самого понятия в данной ситуации, например:

Faludi kam in Fluß und erzählte unaufhörlich. *Wozu erzählt
er soviel? dachte Böhm gequält, wie ein Korporal Kriegsabenteuer
erzählt, daheim in einer Kneipe.*

(A. Seghers. Die Gefährten)

В развернутых сравнениях группа компонентов $t-B$ содержит развернутое описание данного понятия, целью которого является создание полного, всеохватывающего представления как о самом понятии, так и о ситуации, в которой оно выступает, как, например:

So flüchteten sie immer stärker in ihr Liebesglück. *Sie waren
wie zwei Liebende, die sich in einer Sturmflut, in den Wogen, im
Zusammenbruch der Häuser, zwischen ertrinkendem Vieh anein-
ander geklammert haben und glauben, kraft ihrer Gemeinsamkeit,
ihrer Liebe, dem allgemeinen Untergang entgehen zu können.*

(H. Fallada. Jeder stirbt für sich allein)

в) Третий признак — это признак логических отношений между сопоставляемыми в сравнении понятиями. На этом основании можно выделить две группы сравнений: настоящие и мнимые сравнения¹.

Настоящими являются те сравнения, в которых реализуется основной принцип сравнения — на базе общего признака сопоставляются два понятия, в других отношениях отличающиеся друг от друга.

В эту группу входит вся основная масса сравнений, ибо сходство сопоставляемых понятий по одному признаку при полном расхождении в других отношениях является основным принципом при создании сравнения:

Zum zweiten Male spürt sich Kilian von ihr angezogen, als sei er ein Stückchen Eisen, das in ein Magnetfeld geraten ist.
(W. Steinberg. Hinter dem Weltende)

Здесь общее в сопоставляемых понятиях — «притягиваться», а все другие признаки этих понятий ничего общего не имеют.

Но иногда встречаются и такие сравнения, где одно и то же понятие в одной и той же ситуации сопоставляется само с собою; это так называемые мнимые сравнения. Здесь, по существу, сходство *A* и *B* полное, одно понятие идентично другому, поэтому оформление такого сопоставления в сравнении не имеет логического обоснования; эти сравнения обычно используются для простого, необразного пояснения:

Aldinger hatte das vorletzte Hügelchen hinter sich. Es hieß der Buxberg. Er trottete jetzt sehr langsam, wie ein Mensch, der todmüde ist, aber weiß, daß es für ihn keine Rast gibt.
(A. Seghers. Das siebte Kreuz)

В этом сравнении понятия *A* и *B* идентичны, ибо читателю известно уже из всего предыдущего текста, что после бегства из нацистского концлагеря и утомительного, опасного пути домой Альдингер действительно является чрезмерно усталым человеком, лишенным возможности хоть на минуту отдохнуть.

Мнимые сравнения — в современном немецком языке сравнительно редкое явление.

г) Четвертый признак — это основная функция, выполняемая конкретным сравнением. По этому признаку все сравнения

¹ О мнимых сравнениях ср. A. L. Kerkhoff. *Ausdrucksmöglichkeiten neuhochdeutschen Prosastils*. Amsterdam, 1949.

делятся на две группы: объективные и субъективные сравнения¹.

Основной функцией объективного сравнения является констатация наличия признака у понятия *A* и объективная характеристика степени и вида этого признака.

Объективное сравнение обычно не претендует на эмоциональное воздействие, оно служит лишь для установления и объективной оценки реально существующих фактов, поэтому компонент *B* в таком сравнении является только экспонентом, носителем общего признака, а все другие признаки этого понятия в данном случае в передаче информации не участвуют. См., например, следующее сравнение:

Danach ist *die Erde* kein homogener Körper, von gleicher stofflicher Zusammensetzung, sondern *ähnlich wie eine Zwiebel aus Schalen aufgebaut*.

(*Sponhauer*. Wie entstehen Erdbeben?)

В группу субъективных сравнений входят те сравнения, основной функцией которых является передача субъективных отношений информатора как к сопоставляемым понятиям, так и к отношениям, создавшимся при их сопоставлении. В этих сравнениях информатор путем выбора соответствующего понятия *B* дает более или менее акцентированную субъективную характеристику и оценку понятия *A*, показывая последнее в таком свете, какой соответствует его личному отношению к данному понятию:

... mein kriegerischer Elan ließ erst nach, als *aus einem spöttischen Wort, das mein Vater mir wie einen nassen Schwamm an den Kopf geworfen hatte*, kalte Wassertropfen in mein glühendes Herz sickerten.

(*E. Welk*. Mein Land das ferne leuchtet)

В субъективных сравнениях для усиления экспрессивности очень часто применяется гиперболизация того признака понятия *A*, который является базой сопоставления:

Denn Geflügel ist das schwierigste Viehzeug von der Welt, *zehnmal schwieriger als ein Zirkus voller wilder Tiere*, und pariert nur einer besonnenen Natur.

(*H. Fallada*. Wolf unter Wölfen)

¹ См. Н. Понгс. Das Bild in der Dichtung, Marburg, 1927; H. Seidler. Allgemeine Stilistik. Göttingen, 1953, стр. 305.

В объективных сравнениях гипербола неуместна, ибо объективное сравнение применяется для выяснения объективно существующей степени интенсивности соответствующего признака у понятия *A*. Сознательная гиперболизация возможна только там, где уже имеется представление о средней норме интенсивности, т. е. реально возможной степени данного признака у обоих сопоставляемых понятий¹.

Следует отметить, что в отдельных случаях трудно провести отчетливую границу между функциями объективного объяснения и субъективной оценки: субъективно-оценочный момент может выявляться и в таких сравнениях, где основной функцией является объективное объяснение реально существующего факта:

Ein Mädchen schwebte anmutig durch die Menge gleich einer Ballettänzerin. Hoherhobenen Hauptes, mit fünfundzwanzig Weißbrotten drauf.

(Seifert. An den Quellen des Kakaos)

д) Пятым признаком является наличие или отсутствие базы сравнения в понятии *A*. На этом основании можно выделить две группы сравнений: положительные и отрицательные сравнения².

Положительными являются такие сравнения, где лексическими средствами подтверждено, что признак, служащий базой сравнения, имеется как у понятия *B*, так и у понятия *A*:

Sie sahen lange schweigend zu einer Insel herüber, die fern lag und blau war, so blau und fern wie der deutsche Wald manchmal, wenn der Morgen heraufzieht.

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Отрицательными являются те сравнения, в которых лексическими средствами отрицается в понятии *A* наличие базы сравнения, т. е. подчеркивается, что понятие *A* не имеет признака, который использован базой сопоставления и поэтому в данном отношении не имеет сходства с понятием *B*:

¹ См. Н. Л. Meyer. Sprachliche Mittel der affektiven Steigerung im Englisch. Euskirchen, 1962; И. Р. Гальперин. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, стр. 152.

² Ср. А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, а также М. Д. Кузнец и Ю. М. Скребнев. Стилистика английского языка. Л., 1960, стр. 12.

Stanislaus gab sein Pferd ab. *Das war nicht so, als gäbe man eine getragene Hose auf der Bekleidungskammer ab.*

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

Как уже указывалось в начале этой статьи, классификация сравнений проводилась с разных точек зрения. Следовательно, всякое сравнение, принадлежащее к одной классификационной группе, одновременно является и представителем некоторых других классификационных групп. Принадлежность отдельного сравнения к тем или иным группам классификации может иметь очень большое значение при определении тех функций, для выполнения которых в каждом конкретном случае сравнение применяется.

II. ФУНКЦИИ СРАВНЕНИЙ В РАЗЛИЧНЫХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЯХ РЕЧИ

Для выяснения выполняемых сравнением функций сравнение следует рассматривать как составную часть всего конкретного высказывания, употребленного для передачи определенной информации. Основной задачей лингвостилистического анализа сравнений является раскрытие тех стилистических функций, для выполнения которых в каждом конкретном случае сравнение употреблено, и одновременное определение средств и приемов, обуславливающих выполнение этих функций.

В данной статье сравнения рассматриваются в своей естественной среде — в различных функциональных стилях речи.

Существование различных областей человеческой деятельности обуславливает существование соответствующих видов речи, в соответствии с чем выделяются следующие функциональные стили речи:

- 1) стиль художественной литературы;
- 2) стиль обиходно-разговорной речи;
- 3) стиль публицистики;
- 4) стиль научной речи;
- 5) стиль официально-деловой речи¹.

¹ См. E. Riesel. *Stilistik der deutschen Sprache*, стр. 14 ff., 437 ff.; E. Riesel. *Der Stil der deutschen Alltagsrede*. М., 1964, стр. 35 ff.; И. Р. Гальперин. *Очерки по стилистике английского языка*. М., 1958, стр. 342.

1. Сравнение в функциональном стиле художественной литературы

Функциональный стиль художественной литературы занимает особое место в системе функциональных стилей речи. С одной стороны, в нем встречаются все особенности, создающие специфику других функциональных стилей речи, и с другой — многие элементы, специфичные для художественной литературы, находят применение также в других функциональных стилях речи.

Основное задание реалистической художественной литературы — художественными средствами образно воспроизвести действительность. Для этого используются все богатства национального языка, все лексические, синтаксические и стилистические возможности, имеющиеся в данном национальном языке¹.

Для реализации основного принципа художественной литературы — образности — здесь применяются всевозможные стилистические средства и приемы. Одним из них, широко применяемым в языке художественных произведений, является сравнение.

Художественная литература показывает действительность через образы, апеллируя не только к способности человека логически мыслить, но и к его чувствам. Для эмоционального воздействия на человека часто применяются сравнения. Эмоционально насыщенными могут быть сравнения различных классификационных групп: индивидуальные, краткие, расширенные, развернутые, настоящие, субъективные, положительные и отрицательные сравнения; значительно меньше эмоциональности несут обычно традиционные и мнимые сравнения, так как эти виды сравнений обычно выполняют только экспрессивную функцию, для выделения и подчеркивания одного признака соответствующего понятия. В объективных сравнениях эмоциональность обычно отсутствует.

Для эмоционального воздействия создано, например, следующее сравнение:

*Geschlossene Augen sind wie sanft streichelnde Mutterhände,
sie decken mit Schlaf und Vergessen das wunde Herz.*

(E. Welk. Mein Land das ferne leuchtet)

Цель этого сравнения — разбудить воспоминание о руках матери, о материнской ласке. Ласка материнских рук — это

¹ См. В. В. Виноградов. Итоги обсуждения вопросов стилистики. — ВЯ, 1955, № 1.

символ всего доброго, всего дорогого для человека, в этой ласке — безграничная материнская любовь, способная утешить человека в любом горе, залечить самые тяжелые раны сердца — таков комплекс эмоций, вызываемых этим сравнением.

С эмоциональностью неразрывно связано и другое качество сравнения как образного выразительного средства — экспрессивность. Экспрессивность в какой-то мере присуща всем образным средствам выражения, так как именно для экспрессии, для усиления выразительности в основном и создаются образы. Для экспрессии могут быть применены сравнения всех классификационных групп.

Большой экспрессивностью отличается, например, следующее сравнение:

*Wie eingraviert in die braune Holzwand mit den Kletterrosen stand sie (Mathilde) reglos da, als Herr Weston langsam drau-
ßen vorüberging.*

(L. Frank. Mathilde)

По своей структуре это сравнение — расширенное; основную тяжесть, однако, несет слово *eingraviert*, и расширение в компоненте *B* представляет лишь фон, материал для создания наглядности образа. Здесь одним словом *eingraviert* раскрыто и убедительно показано все душевное состояние юной Матильды при внезапном появлении ее возлюбленного Вестона, ее замешательство, оцепенение.

В художественной литературе нередко используются сравнения, основная задача которых — вызвать у читателя чувство эстетического удовольствия. Такие сравнения часто применяются в описании пейзажа и вообще явлений природы. Особенно подходящими здесь являются индивидуальные, расширенные или развернутые, настоящие, субъективные, положительные и отрицательные сравнения, но эстетическое зерно в большей или меньшей степени могут иметь также и сравнения других классификационных групп, кроме объективных сравнений.

Приятную живописную картину рисуют следующие сравнения:

Wir treten aus der Tür. Die heftige Sonne des späten Aprils stürzt auf uns herunter, als würde ein riesiges, goldenes Becken mit Licht und Wind ausgeschüttet. Wir bleiben stehen. Der Garten steht in grünen Flammen, das Frühjahr rauscht im jungen Laub der Pappel wie eine Harfe, und der erste Flieder blüht.

(E. Remarque. Der schwarze Obelisk)

В первом сравнении с помощью образа передается вся неповторимая прелесть солнечного весеннего дня. Здесь красота, живописность пейзажа служит базой сопоставления и одновременно выполняет ту стилистическую функцию, которая в данном случае возложена на сравнение — раскрытие эстетического наполнения понятия *A*. Второе сравнение является простым, нерасширенным, компонент *B* содержит в себе лишь одно слово — *eine Harfe*, но в общей картине оно рисует целую звуковую картину, свойственную только вот такому весеннему дню.

Небольшую стилистическую нагрузку обычно несут сравнения, основной функцией которых является пояснение, уточнение какого-либо явления:

Oft legte der Dampfer so stark zur Seite, daß die Brücke steil wie ein Giebel stand.

(B. Kellermann. Das Meer)

Это сравнение применено с целью пояснения, уточнения положения мостика парохода, в свою очередь характеризующего и положение самого парохода в бушующем море, и никаких других функций это сравнение не выполняет.

Сравнение же, целью которого является конкретизация, наглядное изображение отвлеченного понятия, может иметь гораздо большую стилистическую значимость, содержать в себе эмоциональные и экспрессивные моменты, например:

«Aufstehen!» Unbarmherzig riß Kluttigs schneidende Stimme das schützende Alleinsein hinweg wie eine Decke, und die Sinne der beiden, nackt und bloß, bebten kommenden Martern entgegen.

(B. Apitz. Nackt unter Wölfen)

Здесь образ, созданный сравнением, не только дает возможность конкретно представить отвлеченное понятие *das schützende Alleinsein*, но и эмоционально раскрывает бессилие заключенных перед их мучителями — эсэсовцами.

В художественной литературе сравнения широко применяются для характеристики персонажей. Функцию внешней или внутренней характеристики персонажа может выполнять сравнение любой классификационной группы. Так, например, для характеристики внешности персонажа использованы следующие сравнения:

Jaskulski ist ein großer, starker Mann, wie ein Turm, auf dessen Zinnen gelbes Gras wächst. Er ist sechzig, aber noch stark wie ein Büffel.

(B. Kellermann. Die Stadt Anatol)

Для характеристики внутренних свойств, для раскрытия внутреннего облика персонажа использовано сравнение в следующем примере из романа Зегерс, где рассказывается, как жена инженера Нерлинга воспринимает известие о том, что ее муж намерен бежать в западную зону:

Sie (Frau Nerling) war durch seine (Nerlings) Eröffnung über den Ortswechsel freudig erregt. Als schüttelte Nerling alle möglichen Herrlichkeiten aus seiner Tasche: Kleider und Wäsche und Schuhe, Filme und Cafés, blaue und rosa Wolle für ihre Zwillinge — beschenkt von dem Mann im Märchen, der nichts zur Gegengabe verlangt als einen gewöhnlichen dünnen Schatten. Was lag schon an Nerlings Schatten? Was lag schon der Frau Nerlings daran?

(A. Seghers. Die Entscheidung)

В этом сравнении раскрыт и наглядно показан как весь мелкий мещанский внутренний мирок данного персонажа, так и некоторые отдельные свойства его характера — эгоистичное, самолюбие, полное отсутствие чувства долга и совести.

Нередко встречаются сравнения, где характеристика внешности персонажа тесно переплетается с характеристикой его внутренних свойств, например:

Der Kriminalrat Zott, mit Spitzbart und Spitzbauch, ein Männchen wie aus den Geschichten des Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ein Geschöpf wie zusammengebraut aus Papier, Aktenstaub, Tinte und viel Scharfsinn...

(H. Fallada. Jeder stirbt für sich allein)

Формально эти сравнения употреблены для характеристики внешности персонажа, но одновременно они дают и характеристику его внутренних качеств: он бюрократ, педант, «бумажная крыса»; смешной по внешнему облику, отталкивающий по характеру, но — опасный.

Основной функцией сравнения может являться юмористическая или сатирическая окраска какого-либо явления или ситуации. Эту функцию также могут выполнять срав-

нения всех классификационных групп, кроме объективных сравнений. Так, с целью создания легкого, веселого настроения, характерного для данной ситуации, применено следующее сравнение:

... dicht an der Landungsstelle stand ein wackliger Kleinbahnzug, dessen *Lokomotive mächtig qualmte, als wollte sie sich vorbereiten für die schwere Aufgabe, vier kleine Wagen und einen Packwagen in die Berge zu ziehen.*

(E. Welk. Mein Land das ferne leuchtet)

Но не всегда сравнение с юмористическим содержанием имеет такой безобидный характер: часто такие сравнения содержат острую сатиру на важные явления общественной и политической жизни. Так, приведенный ниже пример содержит сравнения, которые не только сатирически окрашивают высказывание, но одновременно в подтексте раскрывают общественно-политические взгляды автора:

Und nun sollte er den Hitler, den Kanzler und alles miteinander beleidigt haben? Auch diesen Menschen kannte er nur von Bildern her. *Dort stand er meist mit erhobenem Arm wie ein einschuldiger Wegweiser.* Immer schien diesem Hitler die Mütze zu groß zu sein. Stanislaus mußte ihn sogar ein wenig bemitleiden. Der Hitler war vielleicht ein bescheidener Mensch und nahm nach den Versammlungen immer die letzte Mütze, die Mütze, die übrig blieb. *Und unter dieser Mütze sah er aus wie der kleine Junge, der mit seines Vaters Mütze Soldat spielte.*

(E. Strittmatter. Der Wundertäter)

В этом примере первое сравнение не только высмеивает идол фашизма — популярное изображение Гитлера с поднятой рукой; здесь скрывается и символический подтекст: Гитлер действительно знал и указывал лишь один путь — путь завоевания всего мира; пусть даже ценой уничтожения человечества. Также и второе сравнение не ограничивается только саркастической характеристикой Гитлера, а указывает на широкий подтекст: действительно Гитлер, «надевший фуражку» своих предшественников — немецких милитаристов, попробовал «играть в солдаты», притом весьма неудачно для себя и для фашизма. Хотя формально в этом отрывке текста передаются наивные размышления героя романа, здесь ясно раскрываются политические убеждения самого автора, его ненависть к фашизму и его главарю Гитлеру.

Подтекст в сравнениях не всегда имеет такое широкое значение: встречаются и сравнения с подтекстом более локального характера, как, например, в следующем сравнении:

Hopkow schloß die Augen, die steinerne Nacktheit der Zelle tat ihm weh und *der Schatten der Gitterstäbe, der auf dem Boden lag wie Stahlruten...*

(R. Bartsch. Man kann nicht immer stumm sein)

Здесь подтекст раскрывает только душевное состояние арестованного Хопкоу: беззащитного негра, попавшего в руки свирепых расистов, пугает все; даже самое естественное явление — тень решетки тюремного окна — ему напоминает орудие пытки — стальные розги.

Основной функцией сравнений, примененных в художественной литературе, может являться подчеркивание, особое выделение мысли. Для выполнения этой функции сравнение может содержать ясно ощущаемую гиперболу, например:

Jedesmal, wenn er ins Werk ging, *mußte Riedl über seine Verzweiflung wie über seinen Schatten springen*. Er fing zwischen dem Werk und dem Kind langsam wieder zu leben an.

(A. Seghers. Die Entscheidung)

Здесь, сравнивая преодоление отчаяния с практически невозможным действием — прыжком через собственную тень — автор убедительно показывает степень усилий, которые требуются от Ридля для возвращения к повседневной жизни.

Другой способ подчеркивания той или иной стороны рассматриваемого явления — это метод контраста, сопоставление противоположных явлений:

Leise schlichen die beiden (Anna und Trudel) an die Tür, stießen sie ein wenig weiter auf, nur ein wenig weiter, und *atmeten durch den Spalt die aus Desinfektions- und Abortgerüchen gemischte Luft des Ganges wie ein Labsal*.

(H. Fallada. Jeder stirbt für sich allein)

Здесь контрастным сопоставлением подчеркнуто невыносимое зловоние в тюремной камере, где уже третьи сутки находится разлагающийся труп заключенной.

Иногда сравнения создаются в первую очередь для характеристики компонента В; это такие сравнения, где

мысль, высказанная в компоненте *B*, играет главную роль, а компонент *A* служит только фоном для образного показа этой мысли, например:

Auf meinen Tisch waren zwei Hühner geflattert... ich... versuchte ihnen etwas zu erzählen. Nämlich, daß sie nicht verzagen sollten, es würde alles wieder besser, hier wäre es schon viel besser als in dem vorigen Dorfe. Doch *es ging mir mit ihnen noch wie vordem mit vielen Menschen: sie achteten nicht auf meinen Mund, sie achteten nur auf meine Hände, ob sie etwas zu essen übrig hatten.*

(E. Welk. Mein Land das ferne leuchtet)

Формально здесь куры сопоставляются с людьми для пояснения поведения кур, но по существу здесь куры и их поведение — лишь фон, причина, вызвавшая ассоциации, вследствие которых создан сам образ — люди, которые не столько слушают добрые, разумные слова, сколько стараются извлечь для себя материальную пользу.

Как видим, в качестве материала для выяснения функций сравнения в художественной литературе здесь использованы примеры из произведений художественной прозы, ибо там отчетливее всего обнаруживаются как функции сравнений, так и все разнообразие типов сравнений, выполняющих эти функции.

Сравнения, использованные в стихотворных произведениях, в поэзии, по своему содержанию и, следовательно, по выполняемым функциям в основном не отличаются от сравнений, применяемых в произведениях художественной прозы. В связи с особыми требованиями стихотворной речи и специфическими задачами поэзии вообще здесь сравнительно больше употребляются сравнения с ярко выраженной эмоциональностью, а также сравнения, содержащие более или менее широкий подтекст, и реже применяются сравнения с функцией характеристики персонажей. В стихотворных произведениях преобладают индивидуальные, краткие и расширенные, настоящие и субъективные сравнения, но могут быть применены и традиционные, развернутые и объективные сравнения.

Третья разновидность художественной литературы — это драматургические произведения. Эти произведения отличаются тем, что драматург в известной мере ограничен в возможностях использования языковых и речевых средств: здесь он почти полностью (за исключением коротких авторских ремарок) лишен возможности языковыми средствами дополнительно

объяснять высказывания персонажей, пояснять их мысли и взгляды, непосредственно вмешиваться в действие и давать свою оценку тем или другим явлениям; всю тяжесть передачи информации в произведениях драматургии несет прямая речь действующих лиц в сочетании с неязыковыми средствами информации — реально воспринимаемой обстановкой, действиями лиц, их жестами, мимикой и т. п.

В основном события, отображаемые в произведениях современной реалистической драматургии, происходят в плане обыденной жизни, и поступки действующих в этих событиях лиц представляют собой непринужденные, закономерные действия, обусловленные конкретной ситуацией. Поэтому и в языке этих действующих лиц, — иначе говоря, в языке произведений драматургии — в основном используется обиходно-разговорная речь¹. Следовательно, и сравнения, примененные в языке этих произведений, имеют все характерные черты, присущие сравнениям в этом виде речи (см. ниже раздел «Сравнение в функциональном стиле обиходно-разговорной речи»).

Характерно, что в произведениях драматургии в авторских ремарках также обычно применяются традиционные сравнения, особенно характерные для обиходно-разговорной речи, как, например:

Shi Ta (aufschreiend): ...Ich bin verloren! (*Er beginnt herumzulaufen wie ein gefangenes Tier, immerzu wiederholend...*).
(*B. Brecht. Der gute Mensch von Sezuan*)

(Großmann kommt aus der Schenke. *Hermann folgt ihm wie ein Schatten.*)

(*E. Strittmatter. Katzgraben*)

2. Сравнение в функциональном стиле обиходно-разговорной речи

Обиходно-разговорная речь является основным материалом для осуществления обмена информацией всевозможного содержания между членами общества. Этот вид речи находит очень широкое применение, ибо им пользуются все члены данного языкового коллектива в повседневной жизни. Широкий круг членов общества, пользующихся обиходно-разговорной речью, многообразие областей человеческой деятельности, в которых

¹ Ср. И. Р. Гальперин. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, стр. 359, 366.

применяется этот вид речи, и специфические условия обмена информацией обиходного характера обуславливают и стилевые черты функционального стиля обиходно-разговорной речи: непринужденность, развязность, экономию средств выражения, с одной стороны, и обстоятельность высказывания — с другой, эмоциональность и субъективность, наглядность и динамику, тенденцию к юмору и сатире¹.

С точки зрения выполнения тех или иных функций сравнения, применяемые в обиходно-разговорной речи, в основном не отличаются от сравнений в художественной литературе, но значительное различие раскрывается при определении принадлежности сравнений к тем или иным классификационным группам.

Для обиходно-разговорной речи характерно широкое применение традиционных сравнений. Это и понятно, ибо этот вид сравнений хорошо известен и понятен всем членам соответствующего языкового коллектива; такие сравнения уже в «готовом виде» имеются в словарном составе языка, их применение в соответствующих случаях очень удобно.

В обиходно-разговорной речи преобладают краткие и расширенные сравнения; это соответствует динамичности и экономии средств выражения, характерной для этого вида речи. Однако это не исключает возможности применения в обиходно-разговорной речи и развернутых индивидуальных сравнений. Приведем пример. Берлинский шофер такси, принимающий участие в тайном выносе вещей своего пассажира из квартиры, на просьбу ходить по возможности тише отвечает:

«Leise soll ick sein — ? Ick bin so leise, wie 'ne Rejierung, wenn sie Jeld klauen jeh! Die Brüder hören Sie ooch nich, aber Ihr Jeld sind Sie los, da fressen Se eenen Besen druff!»

(H. Fallada. Wolf unter Wölfen)

В этом индивидуальном развернутом сравнении ясно видна реализация целого ряда стилевых черт, присущих функциональному стилю обиходно-разговорной речи: непринужденность, развязность, обстоятельность при изложении своей мысли, эмоциональность и ярко выраженная субъективность, сатирическая окраска всего высказывания. Данное сравнение интересно и тем, что, по существу, оно создано не столько для пояснения компонента А, сколько для показа компонента В: простой труженик Берлина здесь не пропускает возможности высказать

¹ См. E. Riesel. Der Stil der deutschen Alltagsrede, стр. 65 ff.

свою сатирическую оценку политики, осуществляемой буржуазным правительством Германии 20-х годов.

3. Сравнение в функциональном стиле публицистики

Основной задачей публицистики является информация членов общества о реальных фактах, имеющих в данный момент большее или меньшее значение в общественной и политической жизни. Но публицистика не ограничивается только сообщением этих фактов: комментируя и оценивая их, она направляет мысль читателя или слушателя на определенные выводы, на желаемые заключения.

Отдельные жанры публицистики, направленные на выполнение этой сложной задачи, весьма ярко отличаются друг от друга по языковым и композиционным особенностям. Так, репортаж, художественный очерк и фельетон в этом отношении близки художественной литературе; следовательно, применяемые здесь сравнения по своей форме, содержанию и функциям в основном не отличаются от сравнений, употребляющихся в произведениях художественной литературы. В публицистических произведениях с научной тематикой функции сравнений такие же, как в научных произведениях вообще (см. раздел «Сравнение в функциональном стиле научной речи»). В статьях и сообщениях чисто официального и делового характера, равно как в официально-деловой речи, сравнения обычно отсутствуют. В агитационно-пропагандистских материалах и статьях на общественно-политические темы, имеющих полемический характер, нередко встречаются сильные экспрессивно-эмоциональные сравнения, раскрывающие позицию, занимаемую автором в рассматриваемом вопросе, и выражающие его убежденность в правильности и обоснованности этой позиции. Так, в редакционной статье «Notstandsgesetze sind Kernstück der Kriegspolitik», где описывается, как во фракциях западногерманского парламента ведется подготовительная работа к обсуждению нового закона о чрезвычайном положении, употреблено следующее сравнение:

Hinter verschlossenen Türen, wie bei einer Verschwörung, wurden die Entwürfe in geheimen Fraktionsbesprechungen zurechtgezimmert.

(«Neues Deutschland»)

В этом сравнении ясно и убедительно показана позиция информатора в данном вопросе: подготовка этого закона равно-

ценна заговору — заговору против мира и человеческих прав Западной Германии.

Среди видов публицистики особо выделяется ораторская речь. Под ораторской речью здесь понимается всякая более или менее подготовленная речь, произнесенная государственными, политическими или общественными деятелями в различных официальных ситуациях: на митингах, собраниях, торжественных и деловых заседаниях, при выступлениях по радио и телевидению, на судебных заседаниях, во время аудиенций, при парламентских и дипломатических выступлениях и т. п.

Одна из основных особенностей этого вида публицистики — передача информации посредством прямой речи — определяет и специфику применяемых в нем средств выражения, в том числе и сравнений. В ораторской речи доминируют краткие или расширенные, в основном традиционные, сравнения, восприятие которых не требует далеких ассоциаций, отвлечения внимания от основной мысли высказывания. Но в случаях, когда оратор считает целесообразным свою мысль пояснить широкой образной картиной, здесь можно встретить и развернутые индивидуальные сравнения. Так, в речи О. Гротеволья «Ihr seid das Bauvolk der neuen Welt» на съезде молодых рабочих в 1948 г. употребляется следующее сравнение:

Ihr müßt darum als junge Menschen eins wissen und eins begreifen, daß nämlich die Arbeit in der menschlichen Gesellschaft etwas ähnliches ist wie die Sonne in der Natur. So wie die Sonne in der Natur ihre erwärmenden Strahlen ausschickt und die Voraussetzungen für das Wachstum und die Reife und damit auch für das Leben der Menschen bietet, so bietet die Arbeit in der Gesellschaft der Menschen die Voraussetzung, die vorhandenen Naturkräfte in Bewegung zu setzen und zur Entfaltung zu bringen. Ohne Arbeit gibt es kein Leben, so wie es in der Natur ohne Sonne kein Leben gibt.

(O. Grotewohl. An die Jugend)

4. Сравнение в функциональном стиле научной речи

В научной речи, особенно в области технических наук, сравнение создается в основном для объективного, делового объяснения и уточнения того или иного свойства рассматриваемого предмета или явления, не претендуя на экспрессивно-эмоцио-

нальное воздействие на информируемого¹. Поэтому в произведениях научно-технического характера преобладают простые объективные сравнения, не требующие сложных далеких и неожиданных ассоциаций. Компонент *B* в этих сравнениях имеет значение только как экспонент данного признака, а остальные его признаки в информации обычно не участвуют.

Так, в статье „Unser Ostsee — wissenschaftlich betrachtet“ ее автор Гинфер пользуется следующим сравнением:

Wenn sich demnach die Ostsee auch zum Atlantischen Ozean verhält wie ein Tropfen zu einem Liter, so sagt dies doch noch längst nichts über ihre Wichtigkeit und die Kompliziertheit ihrer hydrologischen Verhältnisse aus.

(Dr. Ginfer. Unser Ostsee)

Здесь сравнение приведено лишь для показа количественных отношений между рассматриваемыми понятиями.

В литературе по гуманитарным наукам — политическим и общественным дисциплинам, философии, филологии и т. д. — наряду с объективными сравнениями часто употребляются и экспрессивно-эмоциональные сравнения, иногда даже с ярко выраженной субъективностью. Это и понятно, ибо в этих науках предметами исследования являются обобщенные отвлеченные явления, не поддающиеся измерению, объективному количественному и качественному определению. Здесь основная функция таких экспрессивно-эмоциональных сравнений — придать наглядность отвлеченным понятиям, высказать оценку рассматриваемого явления, раскрыть позицию автора в данном вопросе, убедить читателя в правильности этой позиции. Иллюстрацией может служить следующий пример:

Ein Weltbild, nur aus Substantiven geformt, wäre starr; es gleicht einem Wald von hohen Bäumen, nicht bewegt von Wind und Wetter und nicht belebt durch Blumen und das Getier unter und zwischen ihnen. Ohne die Bäume jedoch wäre der Wald kein Wald.

(W. Schneider. Stilistische deutsche Grammatik)

¹ См. Г. В. Степанов. О художественном и научном стилях речи. — ВЯ, 1954, № 4.

5. Функциональный стиль официально-деловой речи

Официально-деловая речь применяется во всех случаях передачи информации строго официального и делового характера: в переписке коммерческого, экономического и административного характера, в международном дипломатическом общении, в законодательных актах, судебно-процессуальных документах, в решениях и постановлениях государственных, административных и общественных органов, в оформлении всевозможных официальных документов, актов, протоколов, приказов, договоров и т. п. Основными чертами этого функционального стиля речи являются: безличность, обязательная и подчеркнутая объективность и строгая деловитость, исключающие субъективность и эмоциональность, кроме того — краткость, ясность, прямолинейность и недвусмысленность высказывания. Следовательно, в официально-деловой речи неуместны как субъективные сравнения, которые своей субъективностью и эмоциональностью не соответствуют вышеуказанным стилевым чертам данного вида речи, так и объективные сравнения, ибо привлечение постороннего понятия в качестве компонента *В* противоречит тенденции официально-деловой речи к краткости, точности, прямолинейности и строгой деловитости высказывания¹.

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что сравнение — это очень распространенное стилистическое средство, применяемое во всех функциональных стилях, кроме официально-деловой речи. Основными функциями, выполняемыми сравнением в различных функциональных стилях речи, являются: а) более или менее объективное объяснение какого-либо признака предмета или явления путем показа равноценного признака у другого, более знакомого предмета или явления; б) акцентировка наличия, а также характеристика степени количественного или качественного признака данного предмета или явления; в) выявление личного отношения информатора к предмету или явлению, передача субъективной оценки этого предмета или явления.

¹ См. И. Р. Гальперин. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, стр. 431—433.

VON FUNKTIONEN DES VERGLEICHS IN VERSCHIEDENEN FUNKTIONALEN REDESTILEN

Zusammenfassung

Zur allseitigen Erforschung der Funktionen des Vergleichs in der Rede muß man eine Klassifikation der Vergleiche nach allen Hauptmerkmalen durchführen, die die Spezifik der Form und des Inhaltes des Vergleichs bestimmen. Solche Merkmale sind: a) der Schöpfer und die Verbreitung und Häufigkeit der Anwendung eines Vergleichs; b) der Umfang des Inhaltes und der Form; c) die logischen Beziehungen zwischen den zu vergleichenden Begriffen; d) die Beziehung der zu vergleichenden Begriffe zur Basis des Vergleichens; e) die Hauptfunktion des Vergleichs.

Diesen Merkmalen entsprechend teilen wir die Vergleiche folgenderweise ein: a) individuelle, traditionelle; b) kurze, erweiterte und ausgeführte; c) echte, scheinbare; d) positive, negative; e) objektive, subjektive.

Der Vergleich ist ein verbreitetes stilistisches Mittel, das in verschiedenen funktionalen Stilen Anwendung findet. In der schönen Literatur werden alle Arten der Vergleiche verwendet, aber besonders wichtig sind die individuellen und subjektiven Vergleiche. Für die Umgangssprache sind traditionelle Vergleiche charakteristisch, aber oft sind auch individuelle Vergleiche anzutreffen. In der Wissenschaft werden vorwiegend objektive Vergleiche bevorzugt, aber auf einzelnen Gebieten der Wissenschaft und in der populärwissenschaftlichen Literatur sind auch andere Arten der Vergleiche zu treffen. Der Spezifik der offiziellen Rede entsprechend fehlt in ihr der Vergleich.

In den Vergleichen, die in dieser oder jener Redeart gebraucht werden, können sich alle Stilzüge, die dem betreffenden funktionalen Stil eigen sind, realisieren.

Die Hauptfunktionen der Vergleiche in verschiedenen funktionalen Stilen sind: a) mehr oder minder objektive Erklärung des Merkmals eines Gegenstandes oder einer Erscheinung; b) die Akzentuierung des Vorhandenseins oder der qualitativen und quantitativen Stufe des Merkmals; c) das Aufdecken der persönlichen Einstellung des Informators und die Vermittlung seiner subjektiven Einschätzung zum Gegenstand oder zur Erscheinung.

Г. Н. Ширинкина

ОТГЛАГОЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ НА *-tim* В ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

(на материале произведений II—III веков н. э.)

Наречия на *-tim/-sim*¹, возникшие как Accusativus Singularis абстрактных отглагольных существительных на *-ti/-si*, образуют в латинском словаре значительную группу, включающую около пятисот слов, использование которых различно в разные периоды существования латинского языка.

Истории этих наречий посвящено специальное исследование немецкого филолога Шаффнер-Риман², в котором прослеживается возникновение, морфологический рост и развитие этого типа, начиная от лежащего в основе данной лексической группы *statim* до II века н. э. Нам представилось задачей, достойной внимания, рассмотреть дальнейшую судьбу этих форм за пределами II века н. э.

Начиная со II века н. э. в литературе встречается огромное количество наречий на *-tim*. Нет ни одной области литературы, в которой не встречались бы эти формы: в поэзии и прозе, в произведениях философского и исторического характера, в юридических и медицинских сочинениях, у теологов и натуралистов — везде мы найдем наречия на *-tim*. Наряду с тем, что остаются в употреблении наречия, образованные во времена Цицерона, а у арханстов вновь появляются наречия из более раннего времени, образуется большое количество новых наречий вплоть до VI—VII веков³, т. е. до самого конца развития

¹ *-sim* является фонетическим вариантом суффикса *-tim*.

² J. Schaffner-Rimann. Die lateinischen Adverbien auf *-tim*. Diss. Zürich, 1958.

³ Отдельные писатели обнаруживают особое пристрастие к новообразованиям на *-tim*, например, у Апулея их 18, у Тертуллиана — 6, у Клавдиана Мамерта — 6, у Сидония. — II и т. д.

латинского языка этот тип образований остается продуктивным рядом с наречиями на *-e* и на *-ter*, пока все они не были заменены романскими наречиями на *-mente*.

Из всего количества известных нам и надежно подтверждаемых литературными памятниками, приблизительно 365, наречий (кроме них существует еще около 120 наречий, встречающихся у грамматиков или в глоссариях) 95 образовано до Цицерона, 77 — после него до II века н. э. и 186 засвидетельствовано в позднее время¹. Важный материал, относящийся сюда, а отчасти и его обработку, содержат две статьи Функа². В первой — «*Neue Beiträge zur Kenntnis der lateinischen Adverbien auf -im*» — приводятся слова, которые отсутствуют в словаре Георгеса³, и новые цитаты из позднего периода для уже известных наречий. Вторая статья «*Die lateinischen Adverbien auf -im, ihre Bildung und ihre Geschichte*», является исследованием, в котором автор представил историю проблемы, начав с высказываний античных грамматиков об этих формах, и сделал вывод о том, что наречия эти имеют именное происхождение. Статья интересна для нас многочисленными ссылками на тексты разных эпох, а особенно на тексты после II века н. э.⁴

В настоящей работе рассматривается развитие и употребление одной из групп наречий на *-tim*, а именно группы отглагольных наречий, во II—III веках н. э.

Группа отглагольных наречий, как правильно отмечает Шаффнер-Риман, — самая древняя из всех наречий на *-tim*. Она начинается с *cursim*, которое образуется от *cursus*, *us* по аналогии со *statim*, древним аккузативом от **statis*, соотносящимся со *stare*

¹ Шаффнер-Риман (см. указ. соч.) на стр. 74—77 перечисляет только 97 новообразований, известных ей из позднего времени.

² См. Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik (Bd. 1—15. Leipzig, 1884—1908), т. 7, стр. 485—506; т. 8, стр. 77—114.

³ Имеется в виду 7-е изд. словаря Георгеса. В 8-м изд. (1913 г.) — нам удалось воспользоваться первой его частью — учтены наречия, приводимые Функом.

⁴ Список наречий на *-tim* см.: O. Gradenwitz. *Laterculi vocum Latinarum*, Leipzig, 1904; F. Neue — C. Wagener. *Formenlehre der lateinischen Sprache*, II. Leipzig, 1892, 547 ff. Материал об этих формах, особенно для позднего периода, можно найти в работах: C. Paucker. *Vorarbeiten zur lateinischen Sprachgeschichte*, Berlin, 1884, 129 ff.; F. Cooper. *Word Formation in the Roman sermo plebeius*, N. Y., 1895, 196 ff. Кроме того, в нашей работе использовались словари: *Thesaurus linguae latinae*; K. Georges. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Leipzig, 1879—1880 и 1913 (первая часть); A. Souter. *A Glossary of later latin to 600 A. D.* Oxford, 1949, а также индексы к отдельным авторам.

и status, us. Вслед за *cursim* образуются наречия от других глаголов движения (*incursim*, *properatim*, *praefestinatim* и т. д.), а затем от любых глаголов (*certatim*, *tractim*, *ductim*, *vellicatim*). Наречия эти выражают второе действие лица, определяющее первое и происходящее одновременно с ним, например: «я делаю это и тороплюсь» = «я делаю это торопясь», и могут переводиться деепричастием настоящего времени. Это так называемые активные девербативы. Они появляются и развиваются до Цицерона, а после него до Плиния Младшего пополняются только однократными образованиями.

До Цицерона же возникает и другая группа отглагольных наречий, которые Шаффнер-Риман определяет как пассивные девербативы: наречия от переходных глаголов, имеющие параллельные *participium perfecti passivi*, в предложении при пассивной форме управляющего глагола, определяя это пассивное глагольное действие, и сами стали ощущаться как пассивные и при формальной ассоциации с *participium perfecti passivi*, приняли его пассивное значение. Самыми ранними наречиями такого рода являются *passim*, *privatim*, но по-настоящему они развиваются только после Цицерона, когда образуются три разные по значению группы:

1) наречия со значением «отдельно» — *separatim*, *discriminatim*, *seiunctim* и т. д.;

2) наречия со значением «вместе» — *coniunctim*, как противоположность к *separatim*, затем *consertim*, *contextim*, *vinctim* и т. д.;

3) наречия со значением «смешанно» — *permixtim*, *mixtim*, *confusim* и т. д.

Таковы группы отглагольных наречий, возникшие до II века н. э. и рассмотренные в работе Шаффнер-Риман.

Во II—III веках н. э. развитие отглагольных наречий на *-tim* продолжается. Среди активных девербативов мы встречаем:

pressim от переходного *premo* — «сжимать, прижимать, обнимать»: *Apul. Met.* 2, 16, 3 *ac me pressim deosculato et corollis revincto ac flore persperso adripit poculum* и *ib.* 2, 30, 30 *nasi vero dedecus linteolo isto pressim adglutinato decenter obtexi*.

Употребляется *pressim* также и в переносном значении — «сжато, четко». Его можно видеть в примере, который приводит Функ: *Rhet. min. Albinus* 542, 22... *ne verba sint inflata vel anhelata, vel in faucibus frendentia... non hiantibus labris prolata,*

sed pressim et aequabiliter et leniter et clare prolata¹. Интересно, что у Цицерона в подобном предложении стоит обычное *presse: de or. 3, 12, 45 loqui non aspere, non vaste, non rustice, sed presse et leniter et aequabiliter*.

bacchati от *bacchor*: Apul. Met. 1, 13, 5 At bona Panthia «quin igitur, inquit, soror hunc primum *bacchati* discerpimus...» «Отчего нам, сестра, прежде всего не растерзать его, неистовствуя как вакханки?» (как некогда, по преданию, были растерзаны вакханками Орфей и фиванский царь Пенфей²).

Слово принадлежит к числу однократных образований и создано как гораздо более выразительное, чем какое-нибудь обычное наречие вроде *furi* или *furenter*.

saltati к *salto* «прыгать»: Gell. 9, 4, 9 atque esse item alia apud ultimas orientis terras miracula homines, qui *monocoli* apellantur, singulis *cruribus saltati* currentes *vivacissimae pernicitatis*³.

Рукописи дают здесь два чтения: *saltati* и *salutati* (которое нужно понимать, конечно, как неправильное написание вместо *saluatim*). Многие издатели Геллия пишут в этом месте *saluatim*, деноминативное наречие от *saltus*, *us*, считая, что, приведя это слово из Сизенны⁴ (в переносном значении — «отрывочно»), Геллий в другом месте сам воспользовался им (в прямом значении — «прыжками»). Но ни одним из других, перечисленных из Сизенны, слов Геллий больше не пользуется. Против *saltati* же может быть только то, что слово нигде больше не встречается. Но если вспомнить образования, тоже *haxa* *eiremena* от производных *salio*:

exsultim к *exsilire* (Hor.),

assultim к *assilire* (Plin.),

subsultim к *subsilire* (Suet. Aug. 83 *subsultim decurrere*)⁵,

то можно допустить, что Геллий образовал с тем же значением *saltati* от *salto* при глаголе *currere*. И, конечно, самый основательный аргумент в пользу *saltati* — это сам контекст, из которого ясно, что девербативное наречие подходит лучше, чем деноминативное *saluatim*.

¹ ALL, т. 7, стр. 503.

² См. Ov. Met. 3, 731 *sunt membra viri manibus direpta nefandis*.

³ Ср. Plin. H. N. 7, 2, § 23 *Item hominum genus, qui monocoli vocarentur, singulis cruribus mirae pernicitatis ad saltum*.

⁴ Gell. 12, 15, 2 *cum lectitarem historiam Sisennae... adverbia... animadvertimus, cuimodi sunt haec: cursim, properatim, celatim, vellicatim, saluatim*. И там же, ниже: *vellicatim ac saluatim scribere*.

⁵ См. J. Schaffner-Rimann. Указ. соч., стр. 48.

В III веке у Солина находим:
moratim от *moror* «медлить» Sol., 3, 1 *terrarum vocant alia, et longum est, ut moratim insularum omnium oras legamus, quascumque promuntiaria Italica prospectant.*
Наречие «медленно» образовано, по-видимому, как противоположность к «быстро».

Итак, группа активных отглагольных наречий пополняется во II—III веках н. э. четырьмя новыми образованиями, из которых три являются однократными и одно (*pressim*) входит в употребление.

Среди пассивных девербативов особенно развивается группа наречий со значением «отдельно, раздельно». Еще до Цицерона встречаются *privatim* — «отдельно», *passim* — «рассеянно», далее *separatim* — «отдельно» (Rhet. Her.), затем из Варрона мы знаем *discriminatim*, *indiscriminatim*, *dispersim*, из «Панегрики Мессалле» *seiuunctim* и т. д. Во II—III веках к ним присоединяются несколько близких по смыслу наречий:

disiuunctim было создано в юридическом языке как противоположность к *coniunctim*: Gaius inst. 2, 199 *si duobus pluribusque per vindicationem eadem res legata sit, sive coniunctim, sive disiuunctim...* и там же, ниже: *coniunctim ita legatur... disiuunctim ita.*

Оно часто встречается позже вплоть до VI века н. э.¹

Близко по значению к цicerоновскому *intercise* стоит *sparsim* — «рассеянно, фрагментарно»: Gell. 11, 2, 5 *praeterea ex eodem libro Catonis haec etiam sparsim et intercise commemimus* (cp. *singulatim commemorare Ter. Phorm. 1032*).

Относительно этого слова можно присоединиться к мысли Мараша², который в главе «Новые слова у Геллия» замечает, что слово образовано здесь, «чтобы произвести определенное впечатление, но впоследствии оно так часто повторяется³, что можно задать вопрос, не идет ли здесь речь о заимствовании из разговорного языка».

¹ Hanp., Cod. Just. 6, 51, 10^a *coheredes sunt omnes coniunctim vel omnes disiuunctim.*

² R. Marache. Mots nouveaux et mots archaïques chez Fronton et Aulugelle. Rennes, 1956, p. 207.

³ Hanp., Apul. Met. 10, 34, 7 *sparsimque defluens, pascentes circa capellas odore perpluit imbre*; кроме этого: Lact. inst. 1, 2, 6; Amm. 16, 12, 21 и 18, 8, 8; Macr. Sat. 5, 4, 1; Claud. Mem. 3. 16 p. 185, 5 (Engelbrecht).

Следующее наречие, которое можно отнести к группе со значением «отдельно, раздельно»:

discretim к *discerno*, *discretus* у Апулея: *Flor.* 9, 10 *quae utinam possem equidem non singillatim ac discretim, sed cunctim atque coacervatim tibi... offerre...*
«Если бы я мог их (сочинения) не по одному и в отдельности, а все вместе и кучею положить перед тобой...»

Эта фраза дает хорошее представление о стилистической функции образований на *-tim*. Здесь не все относится к той категории, которая интересует нас в данной статье (отглагольные наречия), но все же имеет смысл остановиться на всей совокупности четырех образований на *-tim*. Для Апулея существенна антитеза *pop...* *sed* и противопоставление двух пар наречий, причем в каждой паре одно наречие именное (*singillatim*, *cunctim*), другое — отглагольное (*discretim*, *coacervatim*). И если отглагольное *discretim* образовано как синоним к рядом стоящему именному *singillatim*, то *cunctim* в следующей части фразы образовано от *cuncti* как антоним слова *singillatim* (ср. *Apul. Socr.* 4, 127 *homines... singillatim mortales, cunctim tamen universo genere perpetui*)¹. А синонимом к *cunctim* является отглагольное *coacervatim* (см. ниже).

Как противоположное к *discretim* образует Солин *indiscretim* от *indiscretus*, а, *um*²: *Coll. rer. mem.* 30 *locus apud eos est Heliutrapeza opiparis epulis semper refertus, quibus indiscretim omnes vescuntur* («...которыми все без различия питаются»).

Позже: *Cod. Theod.* 16, 2, 47 *clericos... quos indiscretim ad saeculares iudices deduci debere*³.

По образцу *separatim* у того же Солина находим *partitim* — «раздельно, в отдельности»: *ib.* 7 *nec Atticos montes partitim tacebimus* (ср. *partite dicere* у Цицерона). «И не умолчим об Аттических горах, о каждой в отдельности» (и далее следует перечисление гор).

Группа со значением «вместе» развивается позже, а в литературе II—III веков н. э. встречается только

¹ *cunctim* — слово своеобразное, так как оно образовано от множественного числа прилагательного *cunctus* с помощью *-im*, а не *-tim*, и это характеризует его именно как *hapha eiremenon*, придуманное Апулеем.

² Ср. *indiscrete* *Plin.*, *Spart.*

³ Ср. *disiunctim* (*Gaius*) и *indisiunctim* (*Amm.*); *ordinatim* (*Cic.*) и *inordinatim* (*Amm.*); *divisim* (*Hier.*) и *indivisim* (Функ приводит пример из позднего времени: *ALL.*, т. 7, стр. 490).

congestim к congero «сносить в одно место»: Apul. apol. 35, 3 haec... frivola... in litoribus... congestim et acervatim iacent.

Наречий со значением «смешанно» в это время не образуются, но зато появляется среди отглагольных наречий интересная группа со значением, которое имеют наречия одной из основных деноминативных групп, а именно «кучами, толпами, грудами» (acervatim, catervatim, gregatim, cumulatim, glomeratim и т. д.):

со acervatim от coacervare в противоположность к discretim: Apul. Flor. 9, 90 non singillatim ac discretim, sed cunctim et coacervatim tibi... offerre.

Интересно здесь то, что это один из случаев, когда очевидна продуктивность типа на *-tim*: даже там, где нет подходящего существительного, создается наречие отглагольное, значение которого ассоциируется не только с данным глаголом, но и с именем того же корня и прежде всего с тем именем, от которого образован данный глагол (здесь *acervus*)¹. Это наречие встречается позже, в V веке: Cael. Aur. acut. 3, 3, 13 potum dabimus... non coacervatim sed paulatim, где оно под влиянием paulatim, которое сначала значило «понемногу» (Cato, agr. 89 paulatim cottidie addere), а потом «постепенно» (Ter., Hec. 169 paulatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit amorem)², тоже принимает переносное значение «быстро, сразу»: id chron. 3, 2, 24 potus praeterea dandus est plurimus sed neque maioribus haustibus hauriendus neque coacervatim atque eodem tempore — «пить... нужно давать много, но не большими глотками и не сразу в одно время» (ср. 4, 3, 55 siquidem caprae... plurimum atque coacervatim bibant).

И наконец, среди отглагольных наречий следует еще упомянуть *reflexim*, встречающееся как противоположность к *directim* в философском сочинении Апулея «Об учении Платона»: 3 р. 34, 24 si directim universale omne igitur honestum utile est, si reflexim particulare quoddam igitur utile est honestum — и часто употребляющееся позже в подобных логических рассуждениях, и *praestructim* — «заранее приготовившись», одно из тех новообразований Тертуллиана, которые созданы для одного места и больше не встречаются: Pall. 3 Multa dicendum fuit, ut ad hominem praestructim perveniretur.

При рассмотрении отглагольных наречий на *-tim* нельзя не

¹ Позже по этому образцу создаются *congregatim*, *aggregatim* (ср. *gregatim*), *conglobatim* (ср. *globatim*).

² См. J. Schaffner-Rimann. Указ, соч., стр. 40.

обратить внимания на один интересный аспект — это взаимоотношение наречий на *-tim* и наречий на *-e*. Интересно это потому, что взаимоотношение двух типов наречий является одним из показателей продуктивности типа на *-tim* в разные времена. После того как были образованы наречия на *-tim* от *participium perfecti passivi* и открылся путь для образования этих наречий от любых отглагольных прилагательных, естественно, что наречия на *-tim* вступили в разнообразные соприкосновения с наречиями на *-e*, произведенными от *participium perfecti passivi*. Часто, когда рядом стояли формы на *-tim* и на *-e*, например, Cic. inv. 1, 34 *materiam argumentationum ante permixtim et confuse*, это было решающим для преобразования *-te* в *-tim*: появляется форма *confusim*. До Цицерона засвидетельствовано несколько таких наречий на *-tim*, параллельных к уже имеющимся формам на *-e*: *desertim* и *deserte*, *cautim* и *caute*, *perplexim* и *perplexē*, *fortunatim* и *fortunate*. После Цицерона присоединяются *incisim* вместо *incise*, *exquisitim* вместо *exquisite* и т. д.¹

Следует заметить, что в отличие от наречий на *-e*, которые связаны с глаголом через *participium*, т. е. опосредствованно, и потому глагольный — динамический — момент в них ослаблен, наречия на *-tim* связаны с глаголом непосредственно, и в них этот глагол ощущается: они имеют модальный характер, выражают (по сравнению с наречиями на *-e*) не обстоятельство, а способ действия², более конкретны и представляют собой как бы скрытое сравнение. Это один из моментов, способствующих тому, что в позднее время число наречий на *-tim*, параллельных формам на *-e*, продолжает расти:

directim у Апулея вместо *directe* (Caes., Cic.)³ и позже Macr. Sat. 7, 12, 35 *inundatio... ex mari Hadriatico dextra in Parthenium, laeva in Ionium et directim in Aegaeum pergit* (то же 7, 14, 13); Mart. Cap. — 14 раз рядом с *reflexim* и т. д.

У Тертуллиана впервые засвидетельствовано *transversim* вместо *transverse* (Vitr., Cels.); Bapt. 8 Jacob *capitibus impositis et intermutatis manibus bene-*

¹ См. J. Schaffner-Rimann. Указ. соч., стр. 29—30, 55.

² В соответствии с этим наречия на *-tim* можно отнести к категории, которую О. С. Ахманова (см. О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1966, стр. 252) называет качественно-обстоятельными наречиями, а обычные на *-e* и на *-ter* можно отнести к наречиям обстоятельным.

³ Пример см. выше при *reflexim*.

dixit et quidem ita transversim obliquatis in se ut Christum deformantes iam tunc portenderent benedictionem in Christo futuram.

Характеризуемое рядом стоящим *obliquatis* наречие *transversim* значит «поперек» (скрещенные руки). Позже встречается у Клавдиана Мамерта (de stat. anim. p. 90, 11 linea quae transversim secari potest; ib. 14 quia latitudo et transversim et directim recipit sectionem), примеры из которого приводит Энгельбрехт¹. У Тертуллиана мы встречаем еще одно наречие такого рода: *solutim* вместо *solute* (Lucr., Cic., Tac., Liv.): Pall. 5. *Moranusquam vestiendo imponitur; quippe tota molitio eius operire est solutim*.

Из текста законов и официальных документов известно *expressim* вместо *expresse* (Rhet. Her. и позже часто): Ulp. Dig. 18, 4, 2, 13 si nihil expressim inter eos convenit... Mod. dig. 49, 1, 19 si expressim sententia contra iuris rigorem data fuerit и т. д.

И наконец, новообразование Солина *occultim* вместо *occulte* (Ter., Cic. и т. д.) — «скрытно, тайно»: Coll. rer. mem. 4, 3 solifuga in metallis argentariis plurima est, occultim reptat et per imprudentiam supersedentibus pestem facit² и позже несколько раз³.

Таким образом, отглагольные наречия на *-tim* во II—III веках н. э. продолжают свое развитие:

1) за счет синонимов и различных вариантов, возникающих в результате присоединения приставок, увеличиваются старые по значению группы (пассивные девербативы, например: *disiunctim*, *discretim*, *indiscretim*). Кроме того, тип обогащается новыми значениями за счет единичных образований (активные девербативы, напр., *bacchatim*);

2) среди девербативных наречий во II веке н. э. возникает группа наречий со значением деноминативных наречий (*coacervatim*, позже *congregatim*, *aggregatim*, *conglobatim* и т. д.);

3) увеличивается число наречий на *-tim*, параллельных наречиям на *-e* (напр.: *directim*, *expressim*, *occultim* и т. д.).

Часто вновь образованные наречия являются созданиями автора для одного какого-нибудь момента и употребляются

¹ A. Engelbrecht. Untersuchungen über die Sprache des Claudianus Mamertus. — Sitzungsber. der phil.-hist. Classe der K. Akad. der Wissensch., 110. Wien, 1886, S. 503.

² Cp. Ov. Met. 10, 519 labitur occulte; ib. Am. 1, 8, 49 labitur occulte fallitque volubilis aetas.

³ Возможно, как думает Функ (Archiv..., т. 8, стр. 110), на образование этого наречия повлияла ассоциация по значению с *furtim*.

только этим автором. Однако продуктивность типа выражается не только в создании слов, которые прочно входят в узуальный запас, но и в том, в какой степени возможны от него однократные образования. И таких образований, как мы видели, довольно много во II—III веках н. э.

Уже этот материал дает основания для некоторых общих выводов: большая продуктивность типа наречий на *-tim* связана с тем, что эти образования соотносятся не только с прилагательными, как обычные наречия на *-e* и на *-ter*, но и с другими частями речи: глаголом и существительным. Эта соотнесенность наречий данного типа с различными частями речи давала им большую семантическую емкость, наполняя новым по сравнению с обычными наречиями содержанием, что и способствовало появлению новообразований.

G. Shirinkina

ADVERBS ENDING IN *-tim* IN LATIN

(based on the sources of literature of the II—III centuries, A. D.)

The article deals with the development and usage of a group of adverbs ending in *-tim*, namely, adverbs derived from verbs, in the II—III centuries A. D. Conclusions are drawn that these adverbs continue their development in the II—III centuries A. D.: their number increases because of synonyms and different variants arising as a result of adding prefixes; a group of adverbs ending in *-tim* derived from verbs appears with the meaning of denominative adverbs; the number of adverbs ending in *-tim*, parallel to adverbs ending in *-e*, continues to grow.

This material leads to the following general conclusions: the great productivity of adverbs ending in *-tim* is due to their correlation not only with adjectives (as in the case of adverbs ending in *-e* and *-ter*) but with other parts of speech (verbs and nouns) as well.

Correlation with different parts of speech made adverbs ending in *-tim* semantically variable, filled them with new contents in comparison to other adverbs — all that led to the development of new forms.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Т. В. Кочеткова

СТЕНДАЛЬ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ¹

В русской литературе сложилась прочная традиция дружеского восприятия и глубокого понимания Стендаля. Основы этой традиции были заложены, как известно, еще при жизни автора «Красного и черного». Среди первых читателей романа были два русских писателя — наш великий поэт А. С. Пушкин и его друг П. А. Вяземский. Их восторженный отзыв был весьма необычен в период, когда на Стендаля обрушивался шквал обвинений.

Не менее знаменательно то, что и среди личных друзей Стендаля оказались два выдающихся представителя русской культуры и литературы — А. И. Тургенев, также близкий друг Пушкина, и уже упомянутый П. А. Вяземский.

Интерес к Стендалю в России, который можно наблюдать еще при жизни французского писателя, с новой силой возродился во второй половине XIX века. Известный поэт А. Н. Плещеев первый перевел на русский язык «Красное и черное» и посвятил Стендалю очерк, проникнутый глубокой симпатией к этому писателю.

Ниже мы будем говорить и об отношении к Стендалю Льва Толстого, Максима Горького, Александра Фадеева, Ильи Эренбурга и некоторых других русских писателей. Но отметим сразу же: Стендаль близок и дорог русской литературе и русским читателям как писатель, который «умел любить и ненавидеть»², горячо откликался на события и проблемы своей эпохи и вместе с тем глядел далеко вперед и который писал языком точным и лаконичным, стремясь, как и лучшие русские писатели, к

¹ Сообщение на Международном Стендалевском конгрессе (Париж, 15—17 сентября 1966 г. — Читалось на французском языке).

² И. Г. Эренбург. Французские тетради. М., 1958, стр. 121.

ясности и простоте. Замечательный реалист, Стендаль во многом близок к русской литературе. Не случайно именно в России роман «Красное и черное» сразу нашел восторженное признание.

Можно много говорить о точках соприкосновения Стендаля с русской литературой. Но в своем кратком сообщении я хотела бы обратить ваше внимание лишь на некоторые аспекты, которые кажутся мне достойными более детального изучения.

Мы уже сообщали о том, что в России Стендаля начали переводить еще в 1822 г.¹ Эти первые русские переводы были опубликованы анонимно. Хотя они свидетельствуют об определенном интересе к творчеству Стендаля, все же популяризировать имя писателя они не могли. Однако можно с уверенностью сказать, что имя Стендаля стало известным русским литературным кругам уже в середине 20-х годов XIX века и что интерес к Стендалю в этот период в очень большой степени был связан с интересом к Байрону и Вальтеру Скотту. Более того, можно сказать, что Байрон первый «представил» Стендаля России, ибо его письмо к Стендалю явилось тем источником, откуда в России впервые узнали о Стендале и его творчестве. Интерес же к этому письму был прежде всего вызван тем, что в нем Байрон высказывал свое мнение о Вальтере Скотте. Сочетание этих двух имен не могло не привлечь внимания в России.

В письмах Пушкина конца 1824 — начала 1825 г. неоднократно упоминается книга «Conversations de Byron». В одном из этих писем, написанном в селе Михайловском и адресованном брату, Пушкин восклицает: «Conversations de Byron! Walter Scott! это пища души»².

О книге Томаса Медвина (именно о ней идет речь) сообщила газета «Globe» в ряде статей октября—ноября 1824 г. В одной из них (2 ноября) было также полностью приведено опубликованное Медвином письмо Байрона к Стендалю. Заметим тут же, что журнал «Московский телеграф» тоже заинтересовался в 1825 г. этим письмом в связи с книгой Луизы Беллок «Lord Byron», где имеется не только это письмо, но и более обширный материал, связанный с именем Стендаля. Знаменательно, что автор заметки в «Московском телеграфе» о книге

¹ См. Т. В. Кочеткова. Ранние переводы Стендаля в России. Стендаль в русской печати 1820—1840-х гг. — Изв. АН Латв. ССР, 1960, № 4, стр. 65—76; Т. Kõtchetkova. Stendhal en Russie. — «Stendhal Club» (Lausanne—Grenoble), № 12, 15 juillet 1961, p. 161—170, и др.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 13. Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 121.

Луизы Беллок (по всей вероятности, П. А. Вяземский), специально обращает внимание читателей на «письмо самого Байрона о Вальтере Скотте»¹, т. е. на письмо Байрона к Стендалю.

Что касается книги Медвина, неоднократно упомянутой Пушкиным, то можно с уверенностью сказать, что поэт узнал о ней из газеты «Globe» (книгу он получил позже). Это обстоятельство кажется нам очень важным. Таким образом, Пушкин мог уже в конце 1824 г. познакомиться с именем Стендаля, заинтересоваться, в частности, его брошюрой «Расин и Шекспир», о которой упоминает в своем письме Байрон. Известно, какой большой интерес Пушкин и его современники проявляли в то время к этой теме. Невольно возникает вопрос о некоторой связи с брошюрой Стендаля противопоставления Пушкиным Расина и Шекспира, размышлений русского поэта о трагедии, во многом перекликающихся со взглядами Стендаля.

Упомянутый номер газеты «Globe» от 2 ноября 1824 г. попал, кстати, и в руки поэта А. Дельвига, который тоже был близким другом Пушкина. Именно оттуда Дельвиг почерпнул ту характеристику Стендаля, которую он привел в 1830 г. в «Литературной газете», публикуя отрывки из «Прогулок по Риму»².

В личной библиотеке Пушкина имелся ряд изданий, в которых русский поэт так или иначе должен был столкнуться с воспоминаниями Стендаля о Байроне или ссылками на них, а в некоторых из этих изданий — и с письмом английского поэта к французскому писателю. В каталоге библиотеки Пушкина, составленном Б. Л. Модзалевским, кроме английского издания вышеупомянутой книги Медвина (Лондон, 1825), указаны, между прочим, и следующие книги: R. C. Dallas. Correspondance de Lord Byron avec un ami... (P., 1825); marquis Salvo. Lord Byron en Italie et en Grèce... (L., 1825); Leigh Hunt. Lord Byron and some of his contemporaries... (L., 1828); Mémoires de Lord Byron, publiés par Thomas Moore... (P., 1830).

Из этих книг Пушкин мог еще до появления «Красного и черного» получить некоторое представление о том, что написал Стендаль, и заинтересоваться, в частности, его проницательными суждениями о Байроне, которые привлекли внимание всех вышеупомянутых авторов.

Стендалеведы знают, что существуют попытки опровергнуть свидетельство Стендаля и снизить значение его воспоминаний

¹ «Московский телеграф», 1825, № 3, стр. 270.

² «Литературная газета», 1830, т. 2, № 59.

о Байроне¹. Тем не менее суждения Стендаля не утратили своей остроты и сегодня. Неудивительно, что в 20-е годы прошлого века, когда имя Байрона было у всех на устах, они привлекали внимание не только в Англии и во Франции, но и в России, где воспоминания Стендаля о Байроне были уже в 1829 г. опубликованы в «Вестнике Европы».

В записках Пушкина можно найти такие суждения о Байроне: «Говорят, что Б.(айрон) своею родословною дорожил более, чем своими творениями», «... слава его ...напротив принесла ему... оскорбления и унижала в нем феодального барона, сближая его с людьми», «Байрон много читал и расспрашивал о России» (и др.)². Можно предполагать, что одним из источников, откуда Пушкин почерпнул свои сведения о Байроне-человеке, были воспоминания Стендаля об английском поэте.

Добавим еще, что Пушкин не мог также пройти мимо некоторых других материалов, связанных со Стендалем и опубликованных в русской печати 20-х — начала 30-х годов. Можно, например, с уверенностью утверждать, что в руках Пушкина была статья Стендаля «Рим и папа в 1832 году», которой открывается седьмой номер журнала «Телескоп» за 1832 г. Этот номер имелся в его библиотеке. Судя по страницам, несомненно разрезанным Пушкиным, русский поэт заинтересовался началом статьи, где Стендаль анализирует положение в Папской области, останавливаясь на «странных противоречиях» папского правления, которые стали еще более очевидными в свете событий в Италии после Июльской революции. Однако как только Стендаль переходит к финансовым вопросам, Пушкин утрачивает интерес к статье, и страницы остаются неразрезанными.

Итак, если проанализировать имеющиеся материалы о Стендале в России в 20—30-е годы XIX века (мы остановились здесь лишь на некоторых), то станет очевидным, что Пушкин и его современники знали о творчестве Стендаля значительно больше, чем это предполагалось до сих пор, и что имя этого писателя стало им известно задолго до появления «Красного и черного».

Касаясь вопроса об интересе к Стендалю в России в пушкинскую эпоху, нельзя не сказать несколько слов о дневниках А. И. Тургенева, которые являются замечательным памятником русской мемуарной литературы. В этих дневниках, хранящихся

¹ См. G. Strickland. Stendhal, Byron and John Cam Hobhouse. — «Stendhal Club», № 23, 15 juillet 1965, p. 309—328 и др.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. II. 1949, стр. 55, 275, 520 и др.

в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР¹, имеется много любопытных записей о встречах и беседах со Стендалем, частично приведенных А. Виноградовым в его книге «Стендаль и его время» (1938 г., 2-е исправл. изд. — 1960 г.).

Я останавлиюсь здесь лишь на нескольких записях А. И. Тургенева, дополняющих наши представления о взаимоотношениях Стендаля и Вяземского.

4 февраля 1834 г. А. И. Тургенев отмечает в своем дневнике: «В café встретил Бе[й]ля, болтал о ки[язе] Вяземском, сообщил ему содержание письма его о нем и вместе, разговаривая о процессе Чезарини, о литературе, ...мы бродили по Corso, осыпаясь мелом и цветами...» Из записи А. И. Тургенева от 2 мая 1835 г. мы узнаем, что он зашел в этот день к Вяземскому, который тогда жил в Риме, и застал у него «Кестнера, Бе[й]ля, Штилл[ера] и пр.». С Бейлем, который собирался в Чивита-Веккию, А. И. Тургенев простился и послал с ним письмо брату, которое Стендаль должен был отправить пароходом.

О том, как часты были эти встречи, свидетельствует хотя бы запись, сделанная Тургеневым за день до этого, 1 мая: «...У ки[язя] Вяземского. Оттуда в церковь св. Лудовика, где французы празднуют сегодня тезоименитство Филиппа... Повер[енный] в делах, Бе[й]ль — в мундирах, прелесть — и с розою!..»²

Эти записи чрезвычайно интересны. Судя по ним, Стендаль знал о Вяземском еще до личной встречи с русским поэтом (знал ли он о Пушкине?). Мы можем также заключить, что существовало (существует ли оно сегодня?) какое-то неизвестное нам письмо Вяземского, в котором речь идет о Стендале. (Вряд ли Тургенев, который так часто встречался со Стендалем, стал бы именно теперь, 4 февраля 1834 г., вспоминать о письме, полученном почти девять месяцев тому назад (9—10 мая 1833 г.), в котором, как известно, Вяземский восторженно высказывается о «Жизни Россини» и «Красном и черном»). Далее, мы убеждаемся также в том, что Стендаль, который жил в Риме в одном доме с Вяземским, *бывал* у него, что у них был общий круг знакомых (а то, что и взгляды этих двух писателей во многом совпадали, мы уже отметили в свое время в статье «Стендаль и Вяземский»³).

¹ Недавно были изданы дневники за 1825—1826 гг. в кн.: А. И. Тургенев. Хроника русского. — Дневники. М.—Л., «Наука», 1964.

² См. соответственно: Журнал А. И. Тургенева. — ИРЛИ, Архив, ф. 309, № 311, 305.

³ «Вопросы литературы», 1959, № 7, стр. 148—155, а также «Stendhal Club», № 8, 15 juillet 1960, p. 311—319.

Совершенно очевидно, что вопрос о взаимосвязях Стендаля с представителями русской культуры и литературы его времени далеко не исчерпан.

Что касается русской литературы второй половины XIX века, то я останавлиюсь здесь только на одном, самом выдающемся писателе — Лье Толстом.

Я не буду повторять широко известные высказывания Толстого из беседы с Полем Буайе о Стендале, как о писателе, который научил Толстого «понимать войну». Мне хочется остановиться на следующем вопросе, еще не привлечшем внимания исследователей: чем же был вызван интерес Толстого к Стендалю в 80-е годы, в один из наиболее сложных периодов жизни великого русского писателя, когда в его сознании происходил крутой перелом?

Не случайно именно в эти годы Толстой возвращался к произведениям Стендаля, Бальзака, Диккенса, прочитанным еще в молодости. Более чем когда-либо Толстой был охвачен в этот период мучительными раздумьями над кричащими противоречиями жизни, «стремлением „дойти до корня“, найти настоящую причину бедствий масс», — как сказал Ленин в одной из своих статей о Толстом¹.

После переезда в Москву в сентябре 1881 г., Толстой впервые вплотную столкнулся с ужасающими условиями жизни городской бедноты. Посещение московских ночлежных домов, участие в переписи населения глубоко взволновали его, и он «с отчаянием в сердце» уехал в деревню, чтобы написать обо всем увиденном и пережитом. Именно тогда, в апреле 1882 г., как сообщил Н. К. Гудзий, родился план статьи «Так что же нам делать?», в которую должны были войти и зарисовки из жизни московской бедноты². Тогда же Толстой «с удовольствием» читает в свободные минуты Бальзака, о творчестве которого он высказывал в молодости весьма резкие замечания, признавая вместе с тем его огромный талант³. Думается, что это не случайно. В свете увиденного и пережитого в Москве сцены Бальзака из жизни французского общества должны были получить в восприятии Толстого новое звучание, так же, как они по-новому были восприняты Герценом на склоне лет⁴.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 20, стр. 40.

² См. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (юбил. изд.). Т. 25, стр. 740—742.

³ См. там же, т. 47, стр. 50, 52, 53, 115, 121, 122—123; т. 83, стр. 332; т. 85, стр. 406—407.

⁴ См. письмо А. И. Герцена к Н. П. Огареву от 10 января 1869 г. — В кн.: Литературное наследство. Т. 61. М., 1953, стр. 426.

Любопытно, что к роману «Красное и черное» Толстой тоже возвращается в критический момент, в период работы над трактатом «В чем моя вера». В ноябре 1883 г. он пишет жене: «Моя судьба быть в Ясной в дурном расположении духа и неспособным работать. Так и теперь. Не могу докончить начатого...» Дальше Толстой сообщает: «Я читаю и Stendhal'a и Энгельгарта. Энгельгарт — прелесть. Это нельзя достаточно читать и хвалить; — контраст нашей жизни и настоящей жизни мужиков, про который мы так старательно забываем»¹. (Энгельгарт — ученый-экономист, автор очерков «Письма из деревни», которые были очень популярны в этот период.)

Через несколько дней Толстой вновь пишет жене: «Читаю Stendhal Rouge et Noir. Лет 40 тому назад я читал это, и ничего не помню, кроме моего отношения к автору — симпатия за смелость, родственность, но неудовлетворенность. И странно: то же самое чувство теперь, но с ясным сознанием, отчего и почему»².

На первый взгляд может показаться, что чтение Стендаля не связано с теми мучительными размышлениями Толстого над социальными противоречиями, которые толкали его к писанию публицистических произведений, наполненных не только глубоким возмущением и гневным протестом, но и наивными поисками выхода из создавшегося положения. Однако это не так. Толстой, трезвый и могучий реалист, не мог не чувствовать неубедительность своих теорий. Внутренняя неудовлетворенность заставляла Толстого не только постоянно стремиться к художественному творчеству, но и обращаться к тем писателям, которые поднимали актуальные для него проблемы.

Советский исследователь творчества Толстого Н. Н. Арденс относит слова Толстого о Стендале («родственность, но неудовлетворенность») к приемам письма автора «Красного и черного»³. Думается, однако, что, определяя в 1883 г. свое восприятие Стендаля, Толстой имел в виду не его художественные приемы, а нечто значительно более важное для Толстого в данный момент — позицию писателя по отношению к действительности.

В 80-е годы этот вопрос приобрел для Толстого особую остроту. Вся его деятельность продиктована озабоченностью судьбой народных масс. «Настоящее человечество — огромные массы народа, рабочего народа», — пишет Толстой в трактате «В чем моя вера».

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 83, стр. 406—407.

² Там же, стр. 410.

³ Н. Н. Арденс. Творческий путь Л. Н. Толстого. М., 1962, стр. 31.

Не случайно именно в момент, когда у Толстого не ладится работа над этим трактатом, он обращается к двум авторам — к Стендалю («Красное и черное») и к Энгельгардту («Письма из деревни»). Стендаль привлекает Толстого не только высоким мастерством психологического анализа, но и смелостью критики низменных и эгоистических интересов господствующих классов, лицемерия и изуверства церкви. Именно эти черты, думается мне, вновь привлекают внимание Толстого к автору «Красного и черного», вызывают у Толстого «симпатию за смелость», ощущение «родственности». Но все же чтение этого романа оставляет у него чувство «неудовлетворенности». Теперь, в 80-е годы, Толстой ясно осознает, «отчего и почему». И не эта ли неудовлетворенность заставляет Толстого одновременно обращаться к Энгельгардту, в очерках которого холодный и трезвый анализ положения в деревне сочетается с глубокой симпатией к крестьянским массам, противопоставленным господствующему обществу.

Очень интересен также факт обращения Толстого к роману «Пармский монастырь» во время работы над трактатом «О жизни». 2 апреля 1887 г. Толстой сообщает своему другу В. Г. Черткову, о том, что он «очень увлекся своей работой о жизни и смерти» и уже полтора месяца ни о чем другом не думает «ни днем ни ночью»¹. 25 апреля Толстой пишет тому же адресату: «Я все работаю над Ж[изнью] и С[мертью], и что дальше, то яснее. Эта работа для меня ступень, на [которую] взбираюсь. Во время работы этой приходят мысли из этой же работы, [которые] могут быть выражены только в художественной форме, и когда кончу или прерву, Бог даст, то и напишу»².

В промежутке между этими двумя письмами Толстой сообщает своей жене (11 апреля): «Читаю для отдыха прекрасный роман Stendhal — Chartreuse de Parme, и хочется поскорее переменить работу. Хочется художественной»³.

Думается, что и на сей раз обращение Толстого к Стендалю и оценка его романа в какой-то мере связаны с теми проблемами, которые волновали Толстого в этот период.

Комментатор творчества Толстого А. И. Никифоров устанавливает в обстоятельном анализе истории создания трактата «О жизни», что именно в апреле 1887 г. Толстой ощущал «новую волну» в работе над этим произведением⁴. В апреле—начале

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 86, стр. 42.

² Там же, стр. 49.

³ Там же, т. 84, стр. 24.

⁴ Там же, т. 26, стр. 761.

мая прояснилась для Толстого и центральная тема этого трактата — тема любви, которой он посвятил специальные главы.

Противопоставляя эгоистическим стремлениям стремление к общему благу, Толстой выдвигает в качестве средства, «разрешающего все противоречия жизни человеческой и дающего наибольшее благо человеку», — любовь. Именно любовь, считает Толстой, заставляет человека «отдать свое существование на пользу других существ». Чувство «истинной» любви (к отечеству, к людям) не только придает смысл жизни, но и уничтожает страх смерти, по мнению Толстого.

Толстой идеалистически проповедует всепримиряющую любовь, но вместе с тем он признает: «...Нельзя рассуждать о любви... всякое рассуждение о любви уничтожает любовь»¹. (Вот почему, кстати, Толстой не одобрял и трактат Стендаля «О любви»².)

Именно любовь имел в виду Толстой в вышеупомянутом письме к Черткову, говоря о том, что во время работы над трактатом «О жизни» «приходят мысли из той же работы, которые могут быть выражены только в художественной форме...».

Думаю, что с этими размышлениями Толстого тесно связано и его обращение к роману «Пармский монастырь». Не реалистическое описание войны было теперь актуальным для Толстого, а то, как в романе поставлена тема любви. Любовь поднимает нравственные силы героев романа, заставляет их отказаться от собственного блага, жертвовать собой. Тут и любовь к родине, и чувственная любовь, подавляемая во имя блага любимого существа, любовь, уничтожающая страх смерти...

Толстой как бы мысленно беседовал со Стендалем, соизмеряя свои рассуждения с созвучными им художественными образами романа «Пармский монастырь». Не случайно Толстой, перечитывая этот «прекрасный роман», почувствовал неодолимое желание поскорее взяться за художественное творчество, облечь волновавшие его мысли в более убедительную художественную форму.

Надо отметить, что отношение к личности и творчеству Стендаля в России во второй половине XIX и в начале XX века отнюдь не было единодушным. Здесь происходило резкое столкновение мнений. Так, например, если демократическая литература рассматривала Стендаля как замечательного реалиста, основоположника французского реалистического романа XIX

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 26, стр. 385.

² См. М. Горький. Собр. соч. Т. 30. М., 1955, стр. 93.

века, то определенный круг русских символистов придерживался ницшеанской точки зрения на Стендаля, считая его первооткрывателем некой мистической «европейской души», «удивительным эпикурейцем», «предтечей и провозвестником» Фридриха Ницше с его культом сверхчеловека, способного «преступить»... Именно такой взгляд декларируется в заметке, опубликованной в каталоге издательства русских символистов «Мусагет» (1912) и в переписке издателя «Мусагета» Эмилия Метнера с поэтом Андреем Белым¹.

Однако ницшеанский взгляд на Стендаля не получил особого распространения в России и характерен лишь для этого узкого круга символистов. Зато отзывы Льва Толстого о французском писателе оказали большое и плодотворное влияние на восприятие творчества Стендаля в нашей стране.



Изумительное мастерство Стендаля вдохновляло и продолжает вдохновлять и советских писателей. Максим Горький еще в молодости выразил свое восхищение «этой дивной книгой» — «Красное и черное»². Горький много сделал для популяризации творчества Стендаля в СССР. Многочисленные высказывания Горького о Стендале и его произведениях свидетельствуют о том, что Горький сохранил до конца своей жизни глубокий интерес к творчеству великого французского писателя. Беседуя с молодыми советскими писателями, Горький неоднократно подчеркивал «настоящее и глубокое воспитательное влияние» на него «большой» французской литературы, в первую очередь — Стендаля. Интересное предисловие Горького к роману А. Виноградова о Стендале («Три цвета времени») сохраняет все свое звучание и в наши дни.

Советский писатель Александр Фадеев тоже оставил интересные заметки о Стендале, где, между прочим, говорится: «Противоречивость и одновременно цельность образов Стендаля объясняется тем, что взращен он был в героическую эпоху, а творить ему пришлось в эпоху торжества денег. Фабриций, Жюльен Сорель, Люсьен Левен — при всем том, что они люди рефлек-

¹ Эта переписка хранится в советских архивах. Мы остановимся на ней в другой работе, в связи с историей перевода на русский язык книги Стендаля «О любви».

² Архив А. М. Горького (Институт мировой литературы им. А. М. Горького), ПГ—рл 30а — 1—23.

тирующие, — преисполнены живых чувств и страстей, несут в себе подлинно героическое начало»¹.

Широко известно отношение Ильи Эренбурга к Стендалю, который является одним из его самых любимых писателей. Статья Ильи Эренбурга «Уроки Стендаля»² раскрывает облик Стендаля, показывает, что делает его особенно привлекательным для нашего времени. Опыт Стендаля дорог передовым современным писателям, в том числе и советским.

Весьма характерны высказывания Константина Паустовского о вдохновляющем влиянии Стендаля. В книге «Золотая роза» Паустовский пишет: «...любая страница из «Писем из Рима» Стендаля (здесь имеются, несомненно, в виду «Прогулки по Риму». — Т. К.) вызывает желание писать, причем я пишу вещи, настолько далекие от прозы Стендаля, что это удивляет даже меня самого»³.

Советские писатели высоко ценят Стендаля не только как автора прекрасных художественных произведений, но и как выдающегося публициста, который не отворачивается от политики, от действительности, который страстно и непримиримо бичует косность, деспотизм, лицемерие. Советские писатели воспринимают творчество Стендаля как «письма в будущее», по удачному выражению Максима Горького. Их привлекает и пленяет глубокий интерес Стендаля к человеку, который «лучшими сторонами своего существа обращен к будущему»⁴.

T. Kotchetkova

STENDHAL ET LES ÉCRIVAINS RUSSES

Résumé

La communication «Stendhal et les écrivains russes» (V^e Congrès Stendhalien International, Paris, 15—17 septembre 1966) traite ce thème sous de nouveaux aspects auxquels les chercheurs ne s'étaient pas arrêtés. Il s'agit d'abord du fait que déjà dans les années 20 du XIX^e siècle le nom de Stendhal n'était pas inconnu de Pouchkine et d'autres écrivains russes. L'intérêt porté à son nom était dû en

¹ А. А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1959, стр. 875.

² И. Г. Эренбург. Французские тетради. М., 1958, стр. 116—152.

³ К. Г. Паустовский. Собр. соч. Т. 2. М., 1957, стр. 595.

⁴ См. А. Ф. Иващенко. Заметки о современном реализме. М., 1961, стр. 174—175.

grande partie à la curiosité des écrivains russes pour tout ce qui avait trait à Byron. Le thème «Tolstoï et Stendhal» est aussi étudié sous un nouveau jour: pourquoi dans les années 80 — l'une des périodes les plus complexes de la vie de Tolstoï, l'éminent écrivain russe revient-il aux romans de Stendhal? La conclusion traite de l'importance de l'oeuvre de Stendhal pour les écrivains russes contemporains, de l'intérêt des écrivains soviétiques pour l'oeuvre du grand réaliste français laquelle est considérée par eux comme des «lettres adressées à l'avenir» (M. Gorki).

И. Ю. Карбанова

ТЕМА РАБОЧЕГО КЛАССА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДИККЕНСА

Английская литература о рабочем классе имеет едва ли не самую длительную историю во всей мировой литературе. Это не случайно, ибо в Англии, обогнавшей в своем экономическом развитии другие страны, раньше других вступившей на путь капиталистического фабричного производства, существовал и «самый многочисленный, самый концентрированный, самый классический пролетариат»¹.

Пролетариат входит в английскую литературу чуть ли не с самых первых своих выступлений на арене общественной политической борьбы. Во всяком случае, уже движение луддитов, о котором Энгельс писал, что оно было первым выступлением рабочих как *класса* против буржуазии², и трагические манчестерские события 1819 г. явились почвой для создания таких замечательных произведений революционной поэзии, как «Песня для луддитов» (1816) Байрона и «Песня к мужам Англии» (1819) Шелли, в которых находит выражение идея исторической роли пролетариата как могильщика капитализма (мотив «савана», звучащий в обеих песнях и повторенный впоследствии в знаменитых «Силезских ткачах» Генриха Гейне).

В английскую прозу, а именно в английский роман, рабочий класс входит значительно позднее — в 40-е годы XIX столетия. Это закономерно: сложная форма романа требовала, чтобы тема рабочего класса более четко определилась в общественном отношении. Создание романа требует наличия определенной

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Изд. 2. Т. 5, стр. 300.

² «Рабочий класс впервые выступил против буржуазии тогда, когда он силой воспротивился введению машин, что произошло в самом начале промышленного переворота» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Изд. 2. Т. 2, стр. 439).

концепции, которая может сложиться только на основании общественно-исторического опыта.

Такой опыт для английской литературы дало чартистское движение — это, по выражению Ленина, «первое широкое, действительно массовое, политически оформленное, пролетарски-революционное движение»¹. Оно привлекло внимание всего общества к жизни и борьбе рабочего класса и показало, что проблемы, связанные с рабочим классом, отныне станут центральными проблемами всего общественного развития. Также и «революционный отпор рабочего класса угнетающей его среде, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, добиться своих человеческих прав» отныне войдут в литературу и займут «свое место в области реализма»².

Поэтому историю формирования и развития критического реализма в Англии невозможно осмыслить без учета влияния чартистского движения на английскую литературу.

Прежде всего мы сталкиваемся с тем фактом, что во второй половине 1840-х годов — т. е. в годы наивысшего подъема чартизма — в английской литературе появляется ряд романов, в которых условия жизни английского рабочего класса и его борьба нашли непосредственное отражение: «Сибилла, или Две нации» Бенджамина Дизраэли в 1845 г., «Мери Бартон» Элизабет Гаскелл в 1848 г., «Шерли» Шарлотты Бронте в 1849 г., несколько позднее, в 1854 г., — роман Диккенса «Тяжелые времена».

Но гораздо больший интерес представляет другой вопрос: что дала английской литературе тема рабочего класса? чем обогатила она эстетический опыт человечества?

Здесь в первую очередь надо отметить тот факт, что появление темы рабочего класса обострило критическую направленность литературы. Другими словами, стало возможным художественно отрицать антигуманистическую сущность капиталистического общества с новых, ранее неизвестных позиций и аспектов.

Достаточно красноречив в этом отношении пример Шарлотты Бронте. Обратившись в своем романе «Шерли» к такому широко распространенному на английских фабриках начала XIX века явлению, как замена взрослых рабочих детьми после введения на фабриках новых машин, писательница сумела показать бесчеловечную направленность таких, в общем-то привлекательных,

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 38, стр. 305.

² Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 11.

качеств ее героя Роберта Мура, как предприимчивость, изобретательность, кипучая энергия. В данном случае мы можем засвидетельствовать углубленное (по сравнению с реализмом докритическим) видение человеческого характера, понимание его противоречивости и сложности, а главное, понимание неотделимости этической сущности человека от его общественной практики.

Однако движение рабочих не является фактически темой романа «Шерли»; оно выступает только в качестве широкого исторического фона, на котором писательница показывает социально-историческую обусловленность поведения своих героев. Центральной тема рабочего класса является в написанном несколько ранее (1845—1847 гг., опубликован в 1848 г.) романе Элизабет Гаскелл «Мери Бартон». При этом писательница не ограничивается изображением страшного в своей наготе нищего, голодного, бесправного существования английских рабочих того времени. Она показывает моральное и — что гораздо существеннее — интеллектуальное превосходство своих героев-рабочих над их хозяевами. Это свидетельствует о незаурядной зоркости писательницы и чуткости ее к общественным явлениям.

Но для нас основной интерес представляет то, что в романе Элизабет Гаскелл борьба рабочего класса не только является центральной темой произведения, но и движет сюжет, организует его. Именно с рабочим движением связаны такие компоненты композиции романа, как кульминация и развязка.

Одно из самых значительных явлений в истории демократической культуры Англии представляет творчество Диккенса. Будучи художником мирового значения, Диккенс в своих эпических произведениях дал широчайшую картину жизни современной ему Англии в самых разнообразных ее проявлениях. Но всегда, с самого начала его творческого пути, от первых очерков и до последних выступлений писателя, объектом его пристального внимания оставались судьбы, радости и горести, надежды, верования и заблуждения людей из народа в широком смысле этого слова, среди которых немало и представителей рабочего класса. Чтобы более или менее охарактеризовать эту сторону творчества великого английского демократа и реалиста, понадобилось бы целое исследование. Поэтому мы остановимся только на некоторых моментах, которые нам представляются наиболее важными и значительными в свете той роли, которую Диккенс сыграл в становлении английского реалистического романа о рабочем классе. Нас будут интересовать только те произведения, где Диккенс прямо или косвенно обращается к картинам широ-

ких общественных движений народных масс и непосредственно к выступлениям рабочих.

Среди них исключительно большое значение имеет роман «Тяжелые времена». Этот роман является любопытным свидетельством очень сложных взаимоотношений писателя с чартистским движением. Не будучи сторонником чартистских методов борьбы, Диккенс тем не менее понимал неизбежность зарождения решительного протеста со стороны рабочих, понимал также закономерность этого протеста. Это понимание, в котором нельзя не видеть проявления гуманизма писателя, заметно во всех сколько-нибудь значительных социальных произведениях его. В этой связи целесообразно упомянуть роман «Барнеби Радж», написанный в конце первого периода творчества писателя (1841 г.) и являющийся в известном значении переломным в его творчестве.

Именно так расценивает этот роман Джек Линдсей в своей работе о Диккенсе: „Диккенс поднимает новую тему... Он пишет роман, в котором движение масс рассматривается впервые как составная часть истории, а не просто как фон или эпизод в событиях переднего плана, помогающий показать развитие характеров. Эта книга знаменует собой новый этап в литературе — после «Пуритан», великого произведения Вальтера Скотта, где движение масс неразрывно слито с интригой и действующими лицами, но где оно не выделяется как решающая сила, что уже можно сказать о мятеже против папистов в романе «Барнеби Радж»”¹.

Эту точку зрения разделяет и Пьер Декс в статье «Первый период творчества Диккенса»². Как поворотный момент в творчестве Диккенса рассматривает роман «Барнеби Радж» и В. Ивашева в своей монографии³. Упомянутые авторы указывают на теснейшую связь этого исторического, по видимости весьма далекого от современности, романа с актуальными общественными проблемами Англии 1840-х годов.

Однако не все исследователи разделяют последнее мнение. Например, И. М. Катарский решительно отказывается видеть в мятеже лорда Гордона зашифрованное изображение чартизма⁴. Пожалуй, это действительно было бы несколько грубо-

¹ Цит. по кн.: П. Декс. Семь веков романа. М., ИЛ, 1962, стр. 325—326.

² См. там же, стр. 325.

³ В. В. Ивашева. Творчество Диккенса. М., Изд-во Московского ун-та, 1954, стр. 127.

⁴ История английской литературы. Т. 2, вып. 2. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 198.

ватой натяжкой. Однако параллели с современностью лежат не только в изобличении торийской демагогии, как это склонен усматривать исследователь. Связь с современностью здесь гораздо глубже: именно чартистское движение впервые позволило писателю-реалисту углубить историзм Вальтера Скотта, показав движение масс не просто как составную часть истории, но как ее решающую силу.

По той же причине в этом романе явственнее, чем когда-либо раньше, звучит мотив неизбежной расплаты за все социальные несправедливости, за все жестокости. Возмездие постигает в личном плане старого Раджа, в общественном — сэра Джона Честера. Однако возмездие здесь еще следует от отдельных лиц, а не от карающей руки народа, как это будет показано в романе «Повесть о двух городах» (1859 г.). Напротив, народ в «Барнеби Радже» выступает скорее как одураченная масса, которую сэр Джон ловко использует в своих личных интересах. И если логика этого возмездия требовала, чтобы носителем его выступил Хью, незаконнорожденный сын старого Честера, один из самых активных участников народного движения, то отнюдь не случайно именно он оказывается одной из первых жертв кровавой расправы торийского правительства с бунтовщиками.

Это, по существу, является художественным претворением той мысли, которая ранее была высказана Диккенсом в романе «Лавка древностей» (1840—1841): «Толпы безработных маршировали по дорогам или при свете факелов теснились вокруг своих главарей, а те вели суровый рассказ о всех несправедливостях, причиненных трудовому народу, и исторгали из уст своих слушателей яростные крики и угрозы... Доведенные до отчаяния люди, вооружившись палашами и горящими головнями и не вникая слезам и мольбам женщин, старавшихся удержать их, шли на месть и разрушение, *неся гибель прежде всего самим себе*»¹. (Выделено нами. — И. К.).

В этом отрывке нашли сконцентрированное выражение две мысли, определяющие отношение писателя к рабочим движениям современности и вообще ко всем крупным народным выступлениям, которые потом найдут отражение во всех произведениях, где он будет обращаться к этим проблемам.

Во-первых, это понимание социальных несправедливостей и неминуемости расплаты за них. Это прекрасно показано в «Барнеби Радже». Это прозвучит и в «Тяжелых временах», где, при

¹ Ч. Диккенс. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 7. М., ГИХЛ, 1958, стр. 383. (В дальнейшем все произведения Диккенса цитируются по этому изданию.)

всем неверии писателя в забастовку как метод борьбы, он не станет скрывать своего явного сочувствия забастовщикам, находящимся на грани отчаяния. Многострадальность народа и ощущение предела его терпения очень ясно чувствуются в историческом романе о Великой французской революции «Повесть о двух городах» — в зловещей фигуре вязальщицы Терезы, так же как и в полном тревоги предчувствии героини: «Я иногда сижу здесь одна вечером и слушаю, как эхо в тупике вторит всем этим отдаленным шагам, и вдруг мне начинает казаться, что все эти шаги когда-нибудь ворвутся в нашу жизнь»¹.

Второе — это неверие в плодотворность методов борьбы, к которым прибегают рабочие, и вообще всяких революционных методов борьбы.

Именно поэтому в «Барнеби Радже» через светлый диккенсовский юмор начинает пробиваться ощущение трагизма общественного бытия человека, которое в романах позднего Диккенса иногда выливается в несколько мелодраматические ситуации.

Своего апогея это мироощущение достигает, пожалуй, в романе «Повесть о двух городах». В сгущенно трагическую атмосферу романа вводит утверждение трагической противоречивости эпохи, противоречивости неразрешимой: «Это было самое прекрасное время, это было самое злостное время, — век мудрости, век безумия, дни веры, дни безверия, пора света, пора тьмы, весна надежд, стужа отчаяния, у нас было все впереди, у нас впереди ничего не было, мы то витали в небесах, то обрушивались в преисподнюю, — словом, время это было очень похоже на нынешнее, и самые горластые его представители уже и тогда требовали, чтобы о нем — будь то в хорошем или в дурном смысле — говорили не иначе, как в превосходной степени»².

В романе «Тяжелые времена» эти настроения нашли концентрированное выражение.

Неприятие чартистских методов борьбы сказывается в идеализированном образе честного, трудолюбивого, очень чистого и глубоко несчастного Стивена Блэкпула, противопоставленном явно окарикатуренному образу демагога-оратора Слекбриджа.

И тем не менее мы можем с полным основанием говорить об усилении критической зоркости писателя в этом романе. Причем это благотворно сказывается на всей образной системе его. Писатель теперь иначе решает многие традиционные для него конфликты, окончательно отказавшись от обычных в его произведениях благополучных концовок.

¹ Ч. Диккенс. Собр. соч., т. 22, стр. 126.

² Там же, стр. 9.

В этом смысле интересно проследить, как решается теперь писателем конфликт Грэдграйнд — Луиза — Томас. Собственно, это своеобразная вариация конфликта Домби — Флоренс — Поль.

В данном случае можно отвлечься от того незначительного различия между мистером Домби и мистером Грэдграйндом, состоящего в том, что первый из них — практик капиталистической действительности, а второй — теоретик ее. Здесь гораздо существеннее, что оба они являются носителями сухой, безжизненной, бесчеловечной, безрадостной морали, в основу которой в первом случае кладутся соображения пользы или вреда для фирмы «Домби и сын», во втором — соответствие или несоответствие «фактам, фактам, фактам». И даже то, что мы узнаем в конце романа о Грэдграйнде, что он в сущности своей был любящим отцом и, в отличие от Домби, с самого начала желал добра для своей дочери Луизы и мыслил принести ей это добро, устроив ее брак с Баундерби, — даже это не вносит существенных изменений в сюжетную схему. Более того, утратой в образе Грэдграйнда монументальной цельности и последовательности Домби-художник заостряет мысль о неизбежности краха *всякого* приверженца подобной этики, о несостоятельности ее. Ту же мысль призвана заострить и судьба Тома — видоизмененный вариант судьбы Поля. Если в романе «Домби и сын» маленький Поль отрицал нравственные нормы отца своей ранней смертью, в которой он сохранял некую исключительность и известное величие, то нравственная гибель Тома — тривиальный в сущности своей конец ничтожного, пошлого, проворовавшегося «щенка» — своей заурядностью, прозаичностью призвана подчеркнуть обыденность и пошлость такого рода трагедий.

Подобную же сниженность, прозаизацию по сравнению с образом Флоренс мы видим и в образе Луизы.

И дело здесь не только в том, что Флоренс в конце концов торжествует. Правда, конечное торжество ее весьма слабо обосновано психологически и в значительной степени условно, как условен и весь ее образ¹. Но это условность настолько открытая, неприкрытая, воинствующая, что мы не только не возмущаемся ею, но охотно подчиняемся ей, приемлем ее, как приемлем условность сказки. Луиза тоже торжествует — торжествует в том смысле, что трагической своей судьбой

¹ См. интересное наблюдение над образной системой романа «Домби и сын» в работе Т. Сильман «Диккенс. Очерки творчества». М., Гослитиздат, 1958, стр. 243.

доказывает отцу несостоятельность его нравственных норм, доказывает правомочность своих смутных подспудных влечений к любви, к теплоте и естественности развитых человеческих отношений. Но как трагично это торжество!

Иранее благополучие диккенсовских развязок бывало весьма относительно. Тем не менее, хотя и освещенные иронической улыбкой художника, они все же совершались — с его благословения и по его доброй воле.

Конечно, сон Тоби Векка в «Колоколах» (1844 г.) был намного жизненнее, реалистичнее, правдоподобнее и экспрессивнее, чем его благополучное пробуждение к благополучной семейной идиллии, к простым, маленьким, скромным радостям. Конечно, этот сон ни в коей мере не вытесняется из сознания читателя картинами всех этих радостей, как бы радужны и успокоительны они ни были, как бы ни живописал их художник. В этом безусловная победа художника-реалиста. И все-таки по воле этого художника реальные трагедии жизни здесь еще отесняются в область сна.

Не то в «Тяжелых временах». Здесь в область смутных мечтаний вытесняются любовь, семейный уют, радости материнства. В настоящей же жизни остается холод одинокого, безрадостного существования.

Отказ от острых сюжетных поворотов, от мелодраматических ситуаций и характеров знаменует известную победу диккенсовского реализма, сближение его с реализмом типа Теккерея. Для нас же в этом романе особенно ценно то, что обращение писателя к теме рабочего класса позволило ему преодолеть самые уязвимые черты его творческого метода.

И. Карбанова

THE THEME OF THE WORKING CLASS IN DICKENS'S FICTION

Summary

The article views Dickens's work in close relation with the traditions of the English working class novel which extends farther back in history than most other world literatures. The article also analyses Chartist literature and stresses its significance in the development of critical realism in the Nineteenth century English literature. The article gives a thorough analysis of Dickens's fiction, particularly stressing his novel "Hard Times" as one of the most important works in the history of English democratic literature.

Б. Д. Вальдман

К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА И Т. ШТОРМА

Уже в начале 50-х годов XIX в. немецкий читатель проявляет интерес к творчеству И. С. Тургенева. Особенно большое значение в ознакомлении Германии с произведениями знаменитого русского писателя имело мюнхенское издание рассказов Тургенева в переводе Ф. Боденштедта в двух томах. Первый том появился в 1864-м году, второй — в 1865-м. Относительно этого издания немецкий исследователь Хорст Раппих пишет: «...Можно считать это вышедшее по инициативе Боденштедта издание поворотным пунктом в истории ознакомления Германии с творчеством Тургенева и одновременно очень важным событием в истории германо-русских литературных связей во 2-й половине XIX в.»¹ Интересу к Тургеневу со стороны немецкого читателя способствовало и то, что почти полтора десятка лет русский писатель провел в Германии. Тургенев познакомился с новеллистами П. Гейзе и Т. Штормом, критиком Ю. Шмидтом, переводчиками Ф. Боденштедтом и А. Видертом, журналистом Л. Пичем и др. Существует обширная переписка Тургенева с его немецкими друзьями. Немецкий литературовед Г. Цигенгейст отмечает: «Из всех русских писателей Тургенев был связан с Германией наиболее непосредственно и душевно»².

Замечательный художник, большой мастер-реалист, Тургенев был образцом для многих немецких писателей. В данной статье, в основном на материале переписки, прослеживается интерес мастера немецкой психологической новеллы Т. Шторма к новеллистическому мастерству Тургенева, рассматриваются некоторые стороны их взаимоотношений и общие черты творчества³.

¹ «Литературное наследство», т. 73, кн. 2. М., «Наука», 1964, стр. 342.

² «I. S. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen». Band 1. Berlin, Akademie-Verlag, 1965, S. IX.

³ По этому вопросу есть исследования у К. Э. Лааге, Я. Ф. Ежека; он затрагивается в работах Э. Хока, Р. Ю. Данилевского и др.

Постановка этого вопроса не случайна. И. С. Тургенев (1818—1883) и Т. Шторм (1817—1888) писали в одно время. Их связывали дружеские отношения. Тургенев сложился как писатель в 30—40-е годы, когда в России, особенно в студенческих кругах Московского университета, который кончил Тургенев, немецкая литература и философия играли большую роль. Кроме того, свое образование писатель завершал в Берлинском университете, где некоторое время учился и Т. Шторм¹.

Все это способствовало глубокому пониманию Тургеневым характера немецкой литературы. Одинаковая среда, которая окружала обоих писателей в период их становления, могла способствовать формированию некоторых общих черт их творчества.

Как художник несомненно более крупного масштаба, И. С. Тургенев мог оказать влияние на немецкого новеллиста, тем более что лучшие новеллы Шторма появились только в 60-е годы.

В предисловии к первому тому мюнхенского издания рассказов Тургенева Ф. Боденштедт отмечал: «Искусство изображения, которое воздействует с помощью самых простых средств и немногими полными жизни штрихами, делает осязаемыми чуждых нам людей и обстановку, острота характеристик, запечатлевающая в памяти самую сущность каждого отдельного человека; благородная простота речи, далекой от всякой напыщенности; беспощадная правдивость и вытекающий из глубины души тонкий юмор — вот в коротких словах все те качества, которыми отличаются охотничьи очерки Тургенева и которые мы вновь встречаем в его рассказах, притом еще в большей степени, благодаря чему Тургенев занимает выдающееся место среди лучших новеллистов нашего времени (не только в России). В области искусства ему равны немногие, и он никем не превзойден. Тонкое чувство стиля позволяет ему взять в каждом из рассказов правильный тон и найти подходящую раму»². Боденштедт тонко проник в особенности художественного мастерства Тургенева-новеллиста. Именно эти качества Тургенева — мастерство изображения, «беспощадная правдивость», т. е. реализм, умение создать типические образы — привлекли внимание не только русского, но и западного читателя, в том числе

¹ И. С. Тургенев слушал лекции в Берлинском университете с весны 1838-го до осени 1839 г. и с мая по декабрь 1841 г. Т. Шторм, поступивший в 1837 г. в Кильский университет, перешел в 1838 г. в Берлинский, где слушал лекции три семестра.

² «Литературное наследство», т. 73, кн. 2. М., «Наука», 1964, стр. 345.

и немецкого. Следует отметить еще одну важную черту тургеневской прозы: общественные и этические проблемы, волновавшие общество, были всегда в центре внимания писателя. Характер русского интеллигента, его роль в общественной жизни страны, пути освобождения русского крестьянства от крепостной зависимости, столкновение мечты о личном счастье с моральным долгом — все эти вопросы ставятся не только в романах, но и в новеллах Тургенева.

Новелла была очень распространенным литературным жанром в немецкой литературе. Шюке, анализируя немецкую литературу 2-й половины XIX века, называет целый ряд новеллистов, пользовавшихся в свое время большой популярностью. Это Т. Шторм, П. Гейзе, Б. Ауэрбах, Т. Фонтане, Г. Келлер, К. Мейер и др. Немецких писателей волновали и теоретические проблемы новеллы. Гете, Л. Тик, П. Гейзе, Т. Шторм, Г. Келлер, П. Эрнет занимались вопросами формы новеллы. Ряд больших исследований, посвященных новелле, есть и в современном немецком литературоведении¹.

Т. Шторм предъявлял очень высокие требования к жанру новеллы. Он писал: «Современная новелла — сестра драмы и строжайшая форма художественного творчества. Подобно драме, она затрагивает глубочайшие проблемы человеческой жизни; подобно ей, она требует для своего завершения центрального конфликта, организующего целое, и вследствие этого — наиболее сжатой формы и исключения всего несущественного; она не только подчиняется высшим притязаниям искусства, но и сама определяет их»². Это высказывание Шторма очень важно. Оно показывает, как серьезно относился писатель к содержанию («глубочайшие проблемы человеческой жизни») и к форме новеллы. Именно поэтому Шторм не мог остаться равнодушным к мастерству Тургенева-новеллиста.

Шторм впервые познакомился с творчеством Тургенева в 1854 г., когда прочел еще в рукописи перевод «Записок охотника», сделанный А. Видертом. «Записки охотника» привлекли пристальное внимание немецкого писателя. Известно, что Шторм торопил издателя с выпуском книги. В письме к Т. Фонтане в сентябре 1854 г. Шторм сообщает: «„Записки охотника“, по крайней мере первая часть, (через мое посредничество)

¹ Например, работы Р. Траутмана; см. также: W. Pabst. *Novellentheorie und Novellendichtung*. Hamburg, 1953; H. Borchardt. *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*. Leipzig, 1926; H. Himmelf. *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden, 1956.

² Е. Брандис. Т. Шторм. Вступительная статья. — В кн.: Т. Шторм. *Новеллы* в 2-х т. Т. 1. М., «Художественная литература», 1965, стр. 23.

появятся в издательстве Шиндлера»¹. Этот отрывок из письма свидетельствует о том, что Шторм принимал самое активное участие в издании «Записок». В 40-е годы во многих странах отмечается интерес к народной жизни. В это время появились «Деревенские рассказы Шварцвальда» Б. Ауэрбаха, пользовавшиеся большой популярностью в Германии. Так что уже сама тема «Записок охотника» привлекла внимание Шторма, но у Тургенева он встретился к тому же с превосходно написанными типами русских крестьян, с великолепными пейзажными зарисовками. О том интересе, который проявлял Шторм к Тургеневу, можно судить по письмам немецкого новеллиста к Л. Пичу². В ряде писем Шторм обращает внимание на некоторые черты тургеневского мастерства, близкие ему. Вот очень важный отрывок из письма к Пичу от 15 сентября 1863 г. Шторм пишет здесь относительно новеллы Тургенева «Три встречи»: «„Три встречи“, очень слабые в композиционном отношении, имеют нечто обольщающее. Центр тяжести находится не в рассказываемом событии, а во влиянии, которое оно оказывает на рассказчика; настроение, которое его охватывает, собственно, и является темой (как это часто происходит и у меня), одним словом, он настоящий лирик»³.

Приведем еще один отрывок из письма Шторма к Пичу (осень 1964 года), содержащий аналогичную мысль: «Очарование у Тургенева лежит в основном в наслоении мечтательно-меланхолического настроения. История для него — второстепенное дело»⁴. Шторм, таким образом, восхищается тургеневским умением создать определенное настроение, лиризмом, которым проникнуты его произведения. Эти качества были близки Шторму, они характеризуют и его новеллы. Немецкого новеллиста интересовало, читал ли его произведения Тургенев, как он их оценил. Для него было важно мнение такого замечательного мастера, как Тургенев. После личной встречи Тургенева и Шторма, которая состоялась в Баден-Бадене в сентябре 1865 г., Шторм проникся к Тургеневу особенно большим уважением, так как увидел, что Тургенев не только превосходный писатель, но и замечательный человек. «Никогда я еще не встречал личность, которая произвела бы на меня такое глубокое впечатле-

¹ «I. S. Turgenew und Deutschland», S. 304.

² Л. Пич, журналист и художник, познакомился с И. С. Тургеневым в 1846 г., а с Теодором Штормом — в 1856 г. Пич был в дружеских отношениях с обоими писателями. Благодаря его посредничеству состоялась личная встреча Тургенева и Шторма.

³ «I. S. Turgenew und Deutschland», S. 33—34.

⁴ Там же, стр. 39.

ние как человек и художник одновременно», — писал Штурм о Тургеневе из Баден-Бадена 11—18 сентября 1865 г. сыну Эрнесту¹. Больше писатели не встречались, но в течение десятилетия они переписывались, обменивались новыми изданиями своих произведений². Сохранилось семь писем Тургенева к Штурму и одно письмо Штурма к русскому другу от 30 мая 1868 г. Письма Тургенева к Штурму, а также к Пичу свидетельствуют об интересе русского писателя к творчеству немецкого новеллиста. «Незадолго до моего отъезда из Баден-Бадена, — пишет Тургенев Штурму 6 июля 1868 г., — я получил Ваше письмо с приятным подарком (имеется в виду сборник новелл Штурма. — Б. В.) — хотел взять книгу с собой — но в спешке и хлопотах последнего момента позабыл ее. Через несколько недель я вернусь и уже заранее радуюсь, предвкушая чтение»³. Чтение новелл Штурма доставляло удовольствие Тургеневу. Правда, Тургенев никогда не мог согласиться со свойственной немецкой литературе и проявляющейся в новеллистике Штурма идеализацией действительности. Именно это проявление идеализации нашёл Тургенев в новелле «Aquis submersus», о которой он пишет Пичу 28 декабря 1876 года: «Повесть нежна и тонка, но бога ради, можно ли, например, заставлять мальчика, как раз перед тем, как он должен утонуть, петь о рае и ангелах! Первая попавшаяся детская песенка произвела бы куда большее впечатление. Когда немцы повествуют, они неизменно впадают в две ошибки: недостаточность мотивировки и проклятая идеализация действительности. Берите действительность во всей ее простоте и поэтичности, а идеальное приложится... Когда немецкий писатель рассказывает что-нибудь трогательное, он не может удержаться, чтобы не указать одним перстом на свои заплаканные глаза, а другим подать читателю знак, дабы тот не оставил без внимания и самый предмет его растроганности»⁴. В этом письме Тургенев очень верно характеризует отрицательные стороны немецкой прозы, ее сентиментальность, стремление к идеализации жизни. Но он отмечает и тонкость, поэтичность

¹ «I. S. Turgenev und Deutschland», стр. 8.

² После того как прекратилась переписка между Тургеневым и Штурмом, Штурм продолжает писать Пичу о Тургеневе вплоть до 1883 г., года смерти Тургенева. Эти письма свидетельствуют о том, что Штурм был знаком со всеми выходящими на немецком языке произведениями Тургенева (см. «I. S. Turgenev und Deutschland», стр. 44—51).

³ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 7, М.—Л., «Наука», 1964, стр. 393.

⁴ Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу. М.—Л., изд-во Л. Д. Френкель, 1924, стр. 188.

новеллы «Aquis submersus». Эта тонкость свойственна вообще новеллистике Шторма, который был и известным поэтом-лириком своего времени. Собственно, именно эта тонкость, умение создать определенное настроение, лирический тон повествования — вот те черты, которые находим и у Тургенева, и у Шторма. Томас Манн, для которого оба новеллиста были образцом, свою статью «Теодор Шторм» начинает с сопоставления Шторма и Тургенева. Он говорит, что эти писатели «походили друг на друга чувством и формой, искусством настроения и грустью воспоминаний»¹. Эти качества отмечают и другие исследователи Шторма. Э. Хок в своей диссертации «Тургенев и немецкая литература», не давая анализа конкретных произведений, указывает еще и на такие общие черты творчества Тургенева и Шторма: у обоих писателей в основе произведений лежат реальные события, свидетелем которых чаще всего был сам автор; в их произведениях не мысли о жизни, а изображение самой жизни; оба предпочитают обрамленную новеллу.

Все отмеченные общие черты можно проследить, сравнивая новеллу И. С. Тургенева «Ася» и «Из-за моря» Т. Шторма. «Асю» Тургенев писал в городе Зинциге в 1857 г. По свидетельству Х. Раппиха, новелла печаталась в газете «Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung» с 11 по 23 июля 1864 года². «Из-за моря» Шторм начал писать в 1863 г. и кончил в 1864-м. Маловероятно, что, начиная работу над новеллой «Из-за моря», Шторм был знаком с «Асей». Надо полагать, что прямое влияние этой повести Тургенева не имело места.

Обе рассматриваемые новеллы сходны по композиции: это рассказ главного героя о пережитом. В основе сюжета лежат реальные жизненные события³. И в одной, и в другой новелле конфликт связан с образом главной героини. Интересен выбор героинь. Социальное происхождение Аси и Энни обуславливает их двойственное положение в обществе. Это незаконные дети: Ася — помещика и горничной, Энни — плантатора и креолки.

¹ Т. Манн. Собр. соч. Т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 15.

² «Литературное наследство», т. 73, кн. 2. М., «Наука», 1964, стр. 342.

³ В комментарии к повести дается несколько версий реальных фактов, свидетелем которых был Тургенев и которые послужили основой для сюжета и для образа главной героини (см. И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. Сочинения, т. 7, стр. 440—442). Образ Энни также возник в результате некоторых жизненных воспоминаний Шторма, о чем пишет исследователь его творчества Ф. Бетгер (см. Fritz Böttger. Theodor Storm in seiner Zeit. Berlin, Verlag der Nation, 1958, стр. 228—229; см. также комментарий к новелле в кн.: Theodor Storm. Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 2. Berlin und Weimar, 1967, S. 783).

Обостренно воспринимая окружающее, девушки хорошо понимают свое положение. Отец объясняет Энни, почему он увез ее из Вест-Индии: «Происхождение твоей матери навсегда закрыло бы тебе доступ в общество, к которому принадлежит твой отец». «Как и мое собственное происхождение»¹, — отвечает она отцу. Воспитываясь у тетки, Энни заметила разницу между собой и людьми, среди которых она росла. Девушка заметила, как Альфред обратил внимание на ее ногти с синеватыми лунками, что было признаком, по которому, как пишет Шторм, в странах Америки «отличают отверженных, но часто прекрасных людей, в жилах которых течет хоть капля черной крови рабов»².

Мучительно переживает свое положение и Ася. Когда после смерти матери ее взяли в господский дом, «Ася скоро поняла, что она главное лицо в доме... Но она так же скоро поняла свое ложное положение; самолюбие развилось в ней сильно, недоверчивость тоже... Она хотела... заставить целый мир забыть ее происхождение; она и стыдилась своей матери, и стыдилась своего стыда, и гордилась ею»³. Двойственность положения в обществе способствовала формированию некоторых одинаковых черт Энни и Аси. Это несколько экзальтированные девушки, остро чувствующие отношение к себе окружающих. Ася — жертва крепостного права. И это ясно показано Тургеневым. Для писателя крепостное право — величайшее зло, уродливое стороны этой системы он обличал в произведениях дореформенного периода.

Образ Энни связан с расовой проблемой, актуальной в западной литературе. Таким образом, в основе обеих новелл лежат важные жизненные проблемы. Но надо отметить, что у Тургенева читатель находит более четкую мотивировку образов и событий. Такой четкости нет у Шторма. Более того, в его новелле «Из-за моря» имеется налет экзотики, особенно когда он описывает пребывание Энни в Вест-Индии.

Обращает на себя внимание развязка новелл. Протест Энни оказывается романтическим порывом. На следующее же утро по приезде к матери в Вест-Индию ее пугают голоса черных рабов, напоминающие ей «звериный вой». И когда за Энни приезжает Альфред, чтобы увезти ее в Европу, она чувствует не только радость встречи с ним, но и «радость избавления».

Ася — несколько иной тип. Это девушка с сильной душой,

¹ Т. Шторм. Новеллы. Т. 1, стр. 250—251.

² Там же, стр. 225.

³ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Сочинения, т. 7. М., «Наука», 1964, стр. 94.

способная на большое чувство (Тургенев великолепно описывает зарождение чувства любви у Аси), она постоянно стремится к правде и, как большинство тургеневских героинь, стремится к действию. Ася прямо признается, что хотела бы «пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг... А то дни уходят, жизнь уйдет, а что мы сделали?»¹. Повесть кончается трагически. Это, конечно, более сложное по идее произведение, чем «Из-за моря». В тургеневской новелле большую роль играет образ Н. Н., от лица которого ведется повествование.

Следует отметить великолепное мастерство пейзажа в рассматриваемых новеллах. Прекрасно написанная Штурмом картина ночи удивительно связана с настроением Альфреда и Энни. Здесь пейзаж буквально живет, дышит, переданы его мельчайшие нюансы. Альфред оказался ночью у пруда: «В воде среди белых цветов отражались звезды; роса капля за каплей скатывалась по листьям; иногда какое-нибудь дерево на самом берегу роняло каплю в пруд, и она с тихим звоном падала в воду; где-то далеко-далеко в саду заливался соловей»². В этой зарисовке ночь прекрасна своим торжественным спокойствием и удивительной поэтичностью. Но ведь именно этой ночью происходит очень важное для Альфреда и Энни объяснение.

А вот подобная картина ночи в «Асе». Ночь в этой новелле как бы живет в унисон с тревожным состоянием Н. Н. «...Я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу — но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление мне чудилось повсюду — и тревога росла во мне самом... соловей запел на берегу и заразил меня сладким ядом своих звуков... во мне зажглась жажда счастья»³. Эти две зарисовки говорят об одинаковом подходе Тургенева и Штурма к использованию пейзажа в произведении и о большом мастерстве обоих писателей.

И. С. Тургенев высоко оценил новеллу Т. Штурма «Из-за моря». О ней он писал Штурму из Баден-Бадена 20 января 1866 г.: «Ваша повесть так изящна и трогательна, как это только возможно, и совершенно своеобразный поэтический аромат окружает фигуру Энни; ночь «с мраморной статуей» — это

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Сочинения, т. 7, стр. 99.

² Т. Штурм. Новеллы. Том I, стр. 244.

³ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Сочинения, т. 7, стр. 101—102.

маленький шедевр. Подобные находки приносят большую радость среди тривиальностей и жеманности остальной сегодняшней литературы... Пожалуй, мне бы тоже хотелось, чтобы у Вашей повести была трагическая концовка, именно с эстетически-мизантропической точки зрения. Но так юным душам будет больше по вкусу, а их ведь тоже надо иметь в виду»¹. Это тургеневское высказывание свидетельствует о том, что русский писатель высоко оценил поэтичность новеллы Шторма. Тургенев не мог согласиться с окончанием новеллы, считая, что оно должно было быть трагическим, этого требует правда жизни. Для И. С. Тургенева было очень важно, как он отмечал в одном из писем, «всегда оставаться верным правде, не довольствоваться поверхностным изучением, чуждаться эффектов и фальши»².

В данной статье были подняты лишь некоторые вопросы связей Тургенева и Шторма и особенностей их новеллистического мастерства. Вопрос о возможном влиянии Тургенева на Шторма требует дальнейшего тщательного анализа творчества обоих авторов в связи с литературной и общественно-политической обстановкой в Европе 50—70-х годов.

B. Valdman

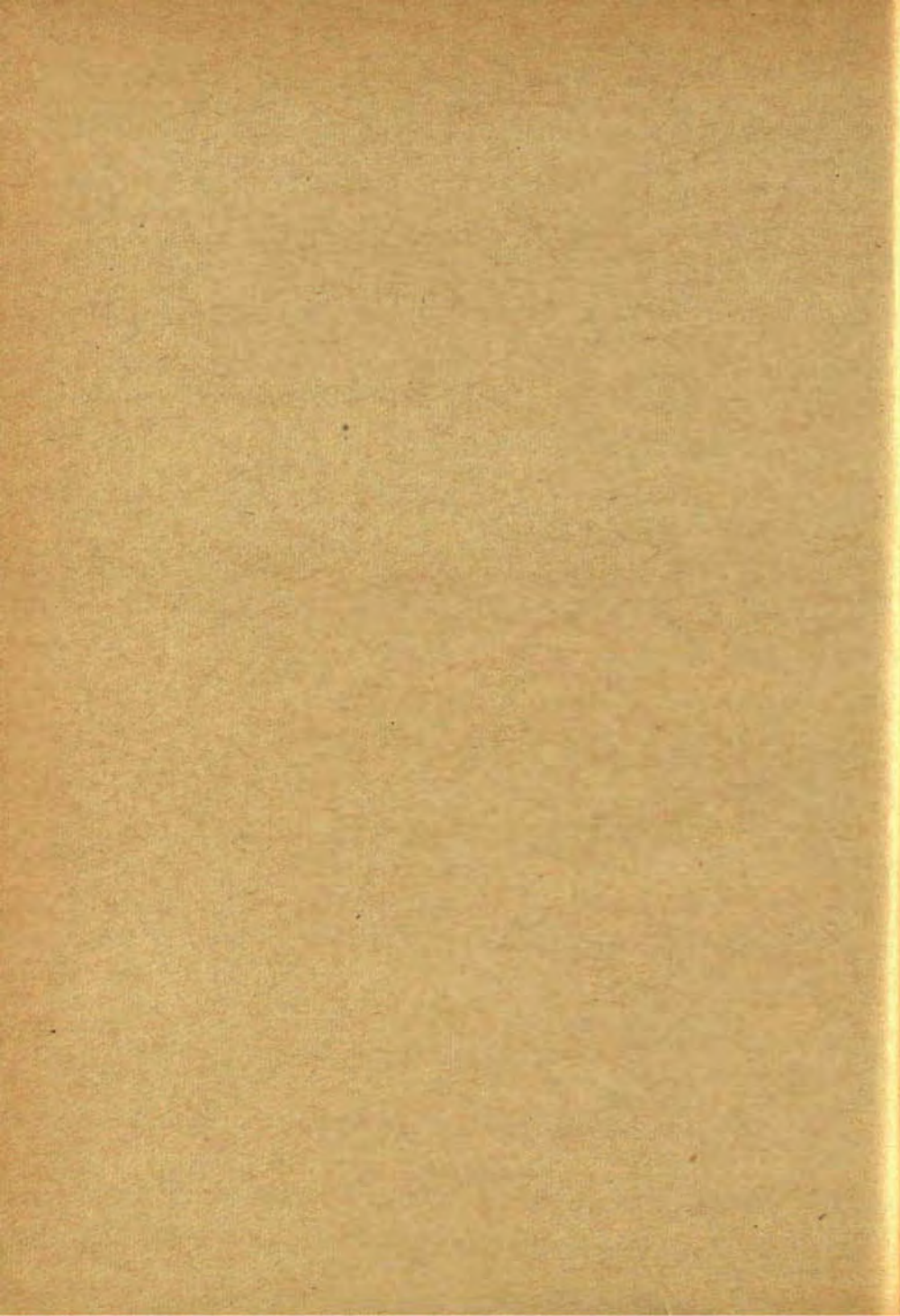
I. TURGENEV AND TH. STORM

Summary

Turgenev, the great Russian master of the realist novel, has been admired by many German writers. As asserted by the German literary historian, G. Ziegegeist, he has in several cases exerted a direct influence. The article reviews Storm's letters revealing the deep interest this master of the German psychological novel took in Turgenev's art and gives a comparative analysis of Turgenev's "Asya" and Storm's "Because of the Sea".

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 6. М., 1963, стр. 395.

² И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти т. Т. 11. М., ГИХЛ, 1956, стр. 548.



Т. В. Полис

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ УИЛЬЯМА МОРРИСА — СОЦИАЛИСТА

(на материале лекций и статей Морриса об искусстве
периода 1880—1890 годов)

Развертывание социалистического движения было знаменательным событием в общественно-политической жизни Англии 80-х годов прошлого столетия. Это движение не превратилось, по словам Ф. Энгельса, в «подлинное пролетарское движение»¹ и носило в течение многих лет сектантский характер. Тем не менее положительное значение имел уже тот факт, что формирующиеся социалистические организации начали свою деятельность с признания теории марксизма и на определенных этапах развивались под непосредственным руководством Энгельса.

Конец 70-х и начало 80-х годов в жизни английского писателя и общественного деятеля Уильяма Морриса — это период принципиального идейного размежевания с прежними единомышленниками, завершившийся присоединением к социалистической организации и признанием теории научного социализма; это период, положивший также начало организованной травле писателя буржуазной прессой за откровенное признание им своей связи с социалистической организацией и открытую пропаганду социалистических идеалов.

После присоединения к социалистической организации (в 1883 г.), Моррис проявляет большой интерес к учению К. Маркса, стремясь к глубокому изучению теории научного социализма. Несмотря на сложность этого процесса и подчас противоречивое и одностороннее восприятие социалистического учения, идеи Маркса оказывают решающее влияние на формирование социально-эстетических взглядов Морриса в 80-е годы. Влияние

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2. Т. 36, стр. 51.

Ф. Энгельса и близкое с ним общение в некоторые периоды социалистического движения оказывают не менее серьезное воздействие на деятельность Морриса и во многом определяют его позицию социалиста.

Энгельс ценил Морриса за искренность политических убеждений, за глубокое сочувствие положению народа в условиях капиталистического рабства и стремление облегчить его судьбу. Однако Энгельс видел и многие слабые стороны в социальных взглядах Морриса, называя его «социалистом эмоциональной окраски»¹, и резко критиковал за антипарламентаризм и уступки анархистам в Социалистической лиге². Сам Моррис придавал большое значение мнению Энгельса в вопросах практической социалистической деятельности. В дни, предшествовавшие расколу СДФ, члены ее левой группы — Элеонора Маркс-Эвелинг, Эд. Эвелинг, Б. Бакс, Моррис и другие — часто бывали у Энгельса, советуясь с ним о своей позиции в СДФ. В письме к К. Каутскому (от 8 ноября 1884 г.) Энгельс, например, сообщает, что должен зайти Моррис, который «хочет со мной серьезно посоветоваться»³.

После раскола СДФ Моррис стал не только организатором, но и одним из руководителей Социалистической лиги. На него были также возложены обязанности редактора печатного органа Лиги — журнала «Commonweal» («Общее благо»). Прежде чем начать эту работу, Моррис обратился к Энгельсу за советом. В письме к австрийскому социалисту А. Шёй (от 28 декабря 1884 г.) Моррис, рассказывая об этой встрече, писал, что Энгельс возражал лишь против частого издания, мотивируя свое предложение слабостью редактора и его соратников в политических вопросах и неопытностью в журналистском искусстве⁴.

Журнал «Commonweal» основной своей задачей провозгласил пропаганду теории марксизма и организацию массового рабочего движения. Большое значение придавал Моррис публи-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2. Т. 36, стр. 409.

² Присоединение Морриса к Демократической федерации (основанной в 1882 г. Гайндманом) произошло 13 января 1883 г. Через несколько месяцев (в августе 1884 г.) Демократическая федерация приняла социалистическую программу и была переименована в Социал-демократическую федерацию (СДФ). Однако оппортунистическое руководство Гайндмана привело к расколу СДФ. В декабре 1884 г. из нее вышли революционные элементы, образовавшие Социалистическую лигу, которая пользовалась поддержкой Энгельса до тех пор, пока руководство в ней не захватили анархисты.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2. Т. 36, стр. 200.

⁴ The Letters of William Morris to His Family and Friends. Lond., Longmans, Green and Co., 1950, p. 225.

кации статей видных деятелей социалистического и рабочего движения. В январе 1885 г. Моррис и Э. Эвелинг писали В. Либкнехту¹, предлагая ему сотрудничать в журнале, а 9 апреля этого же года Моррис написал Ф. Энгельсу следующее письмо, в котором сквозило огромное уважение к деятельности Энгельса и понимание важности его идейного руководства: «Дорогой м-р Энгельс, Вы окажете нам большую услугу, если напишете для следующего номера «Commonweal» небольшую статью на любую тему по Вашему выбору, очень короткую (если для Вас это более удобно). Я решаюсь просить Вас об этом (хотя знаю, как сильно Вы заняты и как серьезна ваша работа), так как это очень важно, чтобы у нас была веская статья, возглавляющая журнал следующего месяца. Прошу Вас простить меня за беспокойство. С совершенным почтением Уильям Моррис»². (Курсив мой. — Т. П.).

Начинание молодой Социалистической лиги встретило поддержку Энгельса. Во втором номере журнала «Commonweal» появилась его статья «Англия в 1845—1885 годах» и ряд других материалов в последующих номерах журнала.

Помимо организационной партийной работы Моррис был необычайно активным пропагандистом социалистических идеалов. Он выступал с многочисленными лекциями и статьями, в которых защищал революционные основы теории марксизма³. Восприняв идею Маркса о классовой борьбе и революционном изменении общества, в результате которого будет создано социалистическое общество, он увидел в социализме неограниченные возможности для расцвета человеческой личности, труда и искусства.

Его взгляды на искусство неотделимы от идей социализма. Как и все его творчество этого периода, они выражают протест против эксплуататорского общества, тесно связанный с политической и идейной борьбой его времени за освобождение народа

¹ ЦПА ИМЛ, ф. 8, № 212.

² Там же, ф. 1, оп. 5, № 4541. Публикуется впервые.

³ Назовем некоторые из них: «Истинное и ложное общество» («True and False Society», 1886); «Общество будущего» («The Society of the Future», 1888); «Социалистический идеал» («The Socialist Ideal», 1891); «Коммунизм» («Communism», 1893) и т. д. Отмечая необыкновенную работоспособность и активность Морриса-социалиста, его дочь, Мэй Моррис, сообщает, что он прочитал в 1884 г. в разных городах — Лондоне, Манчестере, Эдинбурге, Шеффилде, Ньюкасле и других — 40 лекций; в 1885-м — снова 40; в 1886-м, как и в 1887-м, — около 60; в 1888-м — около 50 и т. д. (May Morris. William Morris. Artist. Writer. Socialist. Vol. 2. Oxford, 1936, p. 638).

от капиталистического рабства, и веру в наступление эпохи мира и социальной справедливости.

Эстетические взгляды Морриса-социалиста в советском литературоведении, к сожалению, еще подробно не изучались. Нет специальных исследований и за рубежом¹.

Тем не менее взгляды Морриса на искусство актуальны для английской литературы сегодняшнего дня, чем, в частности, объясняется все более внимательное отношение критиков-марксистов к его традициям. Общим для всех марксистских работ является взгляд на Морриса как основоположника социалистической эстетики в Англии¹.

Эстетические взгляды Морриса-социалиста, новаторство которых неотделимо от идей научного социализма, определили дальнейшее развитие демократических традиций английской эстетики и должны занять определенное место в истории возникновения мировой эстетики марксизма.

Высказывания Морриса по вопросам искусства достаточно многочисленны. Его эстетическое наследие насчитывает десятки лекций и статей, многие из которых ставят в единстве социальные и эстетические проблемы, что является характерной особенностью большинства выступлений писателя-социалиста². Это лекции, читанные Моррисом преимущественно в 80-е годы, и статьи, помещаемые в периодических изданиях социалистической прессы: «Искусство и народ» («Art and the People», 1883), «Искусство в условиях плутократии» («Art Under Plutocracy», 1883), «Полезная работа против бесполезного тяжелого труда» («Useful Work Versus Useless Toil», 1884), «Искусство и социализм» («Art and Socialism», 1884), «Фабрика, какой она может быть» («A Factory as it Might Be», 1884), «Цели искусства»

¹ Среди советских работ, в которых в той или иной степени рассматриваются взгляды Морриса на искусство, следует назвать: А. А. Елистратова. Вильям Моррис и Роберт Трессел. (К вопросу о роли революционного романтизма и критического реализма в подготовке искусства социалистического реализма в английской литературе). — В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., Изд-во АН СССР, 1962; Л. М. Ариштейн. Эстетические проблемы ранней социалистической литературы в Англии. — В кн.: «Генезис социалистического реализма в литературе стран Запада». М., «Наука», 1965; Б. Шрагин. Наследие Уильяма Морриса. — Декоративное искусство, 1960, № 5.

² В этой небольшой статье не ставится задача широкого анализа и оценки социальных взглядов Морриса-социалиста. Ее цель показать в основном ростки нового в эстетических взглядах писателя, обусловленные изучением теории марксизма, в связи с чем автор не касается противоречивости и односторонности в решении Моррисом ряда эстетических проблем.

(«The Aims of Art», 1886)¹, «Индивидуализм Королевской Академии» («Individualism of the Royal Academy», 1884), «Возрождение архитектуры» («The Revival of Architecture», 1888), «Готическая архитектура» («Gothic Architecture», 1889) и многие другие².



Учение Маркса помогло Моррису преодолеть слабость своих конечных выводов о возможности эстетического преобразования буржуазного мира, по-новому осмыслить перспективы развития искусства и общества будущего, показав, что осуществление эстетических идеалов в интересах народа возможно лишь в социалистическом обществе. «Новое общество, в которое мы верим и ради которого работаем, вырастит новое искусство, достойное той жизни, в условиях которой оно будет развиваться»³, — говорил он.

Уже первые выступления Морриса-социалиста по вопросам искусства — «Искусство и народ», «Искусство в условиях плутократии» — показали, что развитие его эстетической мысли идет в направлении социализма. Лекция «Искусство и народ»⁴, по словам Мэй Моррис, была написана почти без поправок, поражала простотой и даже обыденностью фраз и «пылом

¹ «Полезная работа против бесполезного тяжелого труда» и «Цели искусства» вместе с другими лекциями — «Надежды цивилизации» («The Hopes of Civilization», 1885), «Как мы живем и как мы должны жить» («How We Live and How We Might Live», 1885), «Заря новой эпохи» («Dawn of a New Epoch», 1886), «Феодальная Англия» («Feudal England», 1887), «Виги, демократы и социалисты» («Whigs, Democrats and Socialists», 1886) — составили сборник под названием «Знамена перемен» («Signs of Change», 1888). Лекции, помещенные здесь, были названы писателем *социалистическими*.

² Для систематизации и публикации произведений Морриса много сделано дочерью писателя Мэй Моррис. Ею подготовлено собрание сочинений Морриса в 24-х томах (The Collected Works. Vol. 1—24. Lond., N. Y., [etc.]. Longmans, Green and Co., 1910—1915), в котором публицистика занимает 22—23 тт. Мэй Моррис также собраны еще два дополнительных тома произведений писателя (May Morris. William Morris. Artist. Writer. Socialist. Vol. 1—2. Oxford, 1936), содержащие множество ранее не опубликованных или разбросанных в различных периодических изданиях статей, лекций и других работ Морриса. В дальнейшем ссылки даются на эти издания.

³ May Morris. Указ. изд., т. 1, стр. 241.

⁴ Полностью эта лекция, с которой Моррис выступил перед рабочими, называлась: «Искусство и народ. Протест социалиста против капиталистической жестокости. Обращение к рабочему классу» («Art and the People: A Socialist Protest Against Capitalist Brutality; Addressed to the Working Classes»).

ранних дней его новой веры», став «документом социалистической жизни Морриса»¹.

В этой лекции с новых позиций был рассмотрен вопрос об искусстве как социальной проблеме. Положение искусства в буржуазном обществе рассматривалось здесь не только с позиции критического отношения к несправедливому устройству капиталистического мира и экономическому рабству народных масс, но и в связи с требованием революционного переустройства общества. В то же время, если в этой лекции, рассматривая отношение искусства к народу, Моррис делал общий вывод о необходимости революционного изменения общества, то в последующих лекциях — «Искусство и социализм» или «Полезная работа против бесполезного тяжелого труда» — он попытался раскрыть основы для нового рождения искусства. Само название лекции «Искусство и социализм» указывало на направление мыслей Морриса. Эта лекция, так же как и лекция «Искусство и народ», имела программный характер.

Понятия «искусство» и «социализм» стали для Морриса понятиями неразделимыми. Характерно, что когда несколько месяцев спустя после выступления с лекцией «Искусство и социализм» Единбургское философское общество предложило ему прочитать лекцию об искусстве, не затрагивая вопроса о социализме, Моррис пришел в крайнее возмущение и категорически отказался читать подобную лекцию. Написав об этом случае А. Шей, он назвал представителей общества «идиотами», неспособными «видеть связь между искусством и социализмом»².

Моррису-социалисту было совершенно ясно, что надо делать, чтобы избавить народные массы от капиталистического угнетения и рабского труда. Обращаясь в лекции «Искусство и народ» к рабочим, он хотел, чтобы и они поняли, что выход надо искать в революционном изменении общества, так как только Социальная Революция уничтожит классы и действительно ужасные различия между бедными и богатыми, существующие в капиталистическом обществе. Он справедливо предвидел, основываясь на марксистском представлении о задачах социалистической революции, что с уничтожением классов и рабского труда наступит расцвет свободного, творческого и счастливого труда и будут созданы основы для настоящего подъема народного искусства.

Развивая положения своих лекций 70-х годов «Искусство народа» («The Art of the People», 1879) и «Красота жизни»

¹ May Morris. Указ. изд., т. 2, стр. 368.

² The Letters of William Morris..., p. 212.

(«The Beauty of Life», 1880), он утверждал, что мечта о расцвете народного искусства и участия в нем всего народа осуществится в социалистическом обществе в результате победы социальной революции, которая откроет путь для возрождения искусства народа. «Начало Социальной Революции, — говорил он в лекции «Искусство и социализм», — должно быть основанием для восстановления Искусства Народа, этой, так сказать, Радости Жизни»¹, и только социализм даст новое рождение искусству, когда всем будет ясно, что «дело искусства — это дело народа»².

Боевой призыв к революционному изменению общества стал характерной концовкой многих социалистических лекций и статей Морриса. Пафосом всех его выступлений стала твердая вера в осуществление мечты о наступлении эпохи социального равенства, всеобщего радостного труда и расцвета искусства. Так, заканчивая лекцию «Искусство и народ», обращенную к рабочим, Моррис говорил, что образ социалистического будущего — это не бесплодная мечта. Это цель, ради которой умирают и томятся в тюрьмах борцы за социальную справедливость и за которую надо всем активно бороться. Не соглашаясь с теми, кто возлагал надежды на стихийный рост сознательности народных масс, он призывал к пробуждению активности масс путем агитационной работы, многократно повторяя: «Воспитывать. Агитировать. Организовываться»³.

Моррис-социалист по-новому осмысливает не только вопрос об отношении искусства к обществу, обосновывая враждебность капиталистического способа производства искусству, но и решает с новых позиций такие эстетические проблемы, как отношение искусства к народу, искусства и действительности, взаимосвязь искусства и созидательного труда человека.

Одной из самых существенных проблем теории искусства Моррис считал отношение искусства к народу. «Настоящее искусство — это искусство, создаваемое народом и для народа»⁴, говорил он в лекции «Искусство народа» (1879), еще не видя исторически верного пути к осуществлению своей мечты. Только став убежденным социалистом, он осознал, что победа социалистического строя открывает безграничные возможности для расцвета народного искусства.

Заслуга Морриса в том и состоит, что проблему «искусство

¹ W. Morris. Collected Works, vol. 23, p. 211.

² Там же, стр. 204.

³ May Morris. Указ. изд., т. 2, стр. 405.

⁴ W. Morris. Collected Works, vol. 22, p. 46.

и народ» он связал с задачей раскрепощения народа от капиталистического гнета и расцветом радостного творческого труда в условиях социалистического общества, когда искусство действительно создается *народом и для народа*, находясь в неразрывной связи с жизнью народа и выражая его мысли, чувства и стремления. Это основное положение марксистской эстетики он защищал, начиная с первых своих социалистических лекций — «Искусство и народ» и «Искусство и социализм».

«Любовь художника к народу, служение искусства народу — исходный момент понятия народности в эстетике прогрессивных романтиков», — пишет В. В. Ванслов в книге «Эстетика романтизма»¹. Социалистическая поэзия Морриса — «Гимны для социалистов» («Chants for Socialists», 1883—1887), «Пилигримы надежды» («The Pilgrims of Hope», 1885—1886), насыщенная революционными идеями английского социалистического движения 80-х годов, служила главным задачам рабочего движения, помогая формировать социалистическое сознание народных масс.

Теоретическая ценность эстетических догадок Морриса выходила за пределы эстетики революционных романтиков. Он приближался к известному положению В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их»². Но в то же время он остался очень далек от мысли, что осуществление мечты о приближении искусства к народу и народа к искусству потребует проведения величайшей культурной революции, задачи которой были также определены Лениным.

Пытаясь предугадать формы искусства будущего общества, Моррис чаще всего обращался к народному искусству прошлого. Положение народного искусства в капиталистическом обществе вызывало большую тревогу писателя, а между тем, утверждал он, в истории английского народа была эпоха, когда искусство *народа* не было отвлеченным понятием и когда оно существовало в действительности, «утешало и поддерживало народ среди его горя и тревог»; это искусство создавалось людьми труда «в полном соответствии с их мыслями и стремлениями» — «подлинное выражение их представления о красоте и таинствах жизни: искусство, рожденное их радостью и горестными страданиями»

¹ В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, стр. 226.

² Сб. «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 520.

и «живущее в будущих веках»¹. Такое искусство, тесно связанное с народной жизнью, Моррис называл искусством народа и рассматривал его как великую ценность нации.

В статьях «Готическая архитектура», «Возрождение архитектуры» и других он говорил о необходимости обращения нового искусства будущего общества к традициям архитектуры готики и народного ремесла эпохи средневековья. Важно отметить, что, несмотря на определенную ограниченность этих поисков идеала в прошлом, Моррис мечтал о возрождении преимущественно таких сторон искусства прошлого, которые составляли его силу, а не слабость. Так, рассматривая готику как наиболее органичное и гармоническое искусство в сравнении с другими стилями, он также подчеркивал народный характер произведений монументальной готической архитектуры, поскольку в них ярко воплотилась творческая воля большого коллектива и могучая энергия его труда.

В открытом письме в редакцию газеты «The Daily Chronicle» (от 10 ноября 1893 г.) Моррис отмечал вероятную утопичность своих, как и любых других, предсказаний форм нового искусства, но он непоколебимо был убежден в том, что искусство нового общества должно быть создано не отдельными усилиями небольшой группы талантливых людей, а руками самих рабочих, самого народа. Такое искусство «будет основано на всеобщем благосостоянии народа» и явится «непосредственным выражением радости жизни, присущей всему народу»², — говорил он. Широкое участие народа в жизни искусства, его массовость, наряду с сохранением революционных традиций прошлого, подчеркивал Моррис в своем определении народного искусства. В связи с этим интересно вспомнить ту мечту, которую писатель хотел воплотить как реальность на страницах романа «Вести ниоткуда» («News from Nowhere», 1891), — мечту о создании массовых народных представлений, воссоздающих картины революционных событий прошлого.

Понимание социально-экономических закономерностей развития общества помогло Моррису верно обосновать враждебность капиталистического способа производства искусству, в первую очередь народному искусству. К. Маркс писал, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»³.

¹ May Morris. Указ. изд., т. 2, стр. 383.

² The Letters of William Morris . . . , p. 355—357.

³ К. Маркс. Теории прибавочной стоимости. Ч. I. М., Госполитиздат, 1954, стр. 261.

Исходя из этого важного марксистского положения, Моррис доказывал, что капиталистическая система производства по своей природе враждебна искусству как радости жизни, так как «создание прибыли из жизни огромных масс рабочих — это ее цель»¹. Упадок народного искусства в капиталистическом обществе он справедливо объяснял рабским положением народа, жестокой эксплуатацией его труда. Непосильный труд, грязь и убожество жизни, на которые обрекало буржуазное общество трудящиеся массы, были разрушительными для народного искусства. Занятый тяжелым изнурительным трудом, народ не участвовал в создании и развитии искусства. Экономическое рабство народных масс, по утверждению Морриса, явилось серьезным препятствием для развития народного искусства. Он говорил, что социалисты «должны научиться видеть связь между промышленным рабством и деградацией искусства», а в результате этого понимания «должны проникнуться надеждой на развитие искусства в будущем»².

Система капиталистического угнетения, способствуя отрыву искусства от народа, привела в конце концов, по мнению Морриса, многих его современников к утрате представления о том, что искусство вообще может иметь какое-либо отношение к народу.

Анализируя положение искусства в капиталистическом обществе, Моррис предвидит, что люди будущего, изучая историю, обнаружат, что народное искусство XIX века — это «пустое место» в истории народного искусства. Характеризуя положение искусства в буржуазном обществе, он показал, что производство искусства лишь в небольшой степени находится в руках талантливых художников, преимущественно же — в руках художников-дельцов, создающих произведения ради выгоды и наживы; он показал также, что оторванность этих художников от традиций прошлого и игнорирование ими окружающей их жизни приводит к изоляции от народа и определяет большие творческие неудачи этих художников.

Понимая, что искусство в капиталистическом обществе превращено в доходную отрасль, он обвиняет капитализм во враждебности искусству, как и в целом во враждебности красоте мира. Он не согласен с теми, кто считает закономерным превращение всей Англии в капиталистический город, подобный Лондону, Манчестеру или Ланкаширу. Полемизируя с буржуазными экономистами, считающими отсутствие красоты в обыден-

¹ May Morris. Указ. изд., т. 2, стр. 391.

² W. Morris. Collected Works, vol. 23, p. 89.

ной жизни народа делом мало серьезным, Моррис утверждает, что отсутствие красоты, как и отсутствие искусства, выражающего радость повседневной жизни людей, — это признак рабства: «люди, которые бедны, не могут иметь искусства», ибо искусство не может создаваться без мысли, без свободы от убогих забот, и сверх того, — без радости¹.

Черты упадка буржуазного искусства Моррис преимущественно раскрывал на примере творчества художников академического направления, отрицательное отношение к которому у него сохранялось на протяжении всей его жизни. Однако критика академического искусства Моррисом-социалистом стала еще более суровой. В начале 80-х годов он выступил с двумя статьями об академическом искусстве. Одна из них называлась «Индивидуализм Королевской Академии», другая — «Выставка картин художников Королевской Академии» («The Exhibition of the Royal Academy», 1884).

В обеих статьях он высказывает резкие суждения о картинах, создаваемых художниками академического направления. Прежде всего он осуждает позицию тех представителей буржуазного общества, которым чужды какие-либо опасения относительно положения в современном искусстве и которые склонны считать, что если и есть некоторые случайные недостатки, то они с успехом могут быть исправлены индивидуальными усилиями гениальных людей. Анализ произведений художников-академистов приводит Морриса к противоположным выводам. Он обоснованно утверждает, что опасения достаточно глубоки и серьезны, поскольку низкое качество картин этих художников не случайно, а является неизбежным результатом капиталистической системы производства искусства.

При оценке картин Моррис предложил исходить из тех задач, которые непременно должны быть осуществлены истинным художником. Этот критерий совершенства («standard of excellence») он определил следующим образом: 1) «expression of imagination» (под чем Моррис понимал воплощение фантазии, видения мира художником); 2) «decorative beauty» («красота декора»); 3) «realization of Nature»²; 4) «skill of execution»

¹ May Morris. Указ. изд., т. 2, стр. 400.

² Расшифровывая это требование, Моррис писал, что это означает «создание в художественной форме правдивого изображения какого-либо прекрасного, характерного или исторического места, а также реального человека, достойного такого изображения; в обоих случаях объект должен быть легко узнан поверхностным наблюдателем и в то же время должен заключать в себе специфические качества, которые способен заметить более внимательный наблюдатель» (May Morris. Указ. изд., т. 1, стр. 227).

(«мастерство исполнения»). Выбор этого критерия Моррис объяснял тем простым фактом, что совершенство было достигнуто многими художниками прошлого, в произведениях которых сочетались все четыре качества. Анализируя картины художников академического направления, Моррис отметил лишь очень скудные проявления «мастерства исполнения», что привело его к совершенно безотрадному выводу об утрате традиций высокого мастерства этими художниками, искусство которых превратилось в жалкое подобие искусства художников прошлого.

Моррис утверждал, что успех художника в любой из трех первых задач совместно с четвертой дает право его картине на существование в качестве произведения искусства.

Не достигая высокого мастерства, как же реализуют художники другие задачи? Оказывается, замечает Моррис в обзоре, что с еще меньшим энтузиазмом они стремятся к правдивому изображению жизни, в результате чего их творения становятся условными и безжизненными.

Подлинным преступлением против искусства назвал Моррис произведения модного буржуазного живописца У. Орчардсона и картину Дж. Э. Миллеса (в прошлом — прерафаэлит) «Идиллия», как свидетельство деградации мастерства и опустошенности художника и явный признак его разрушенной репутации. Именно такие картины он определил как готовую продукцию для продажи на буржуазном рынке во имя «коммерческой выгоды». О большинстве фаворитов публики Моррис даже не считает нужным упомянуть, объясняя это тем, что их творчество всегда одинаково мрачно и так же, как творчество многих художников, подающих надежды, непонятно народу.

Размышления над проблемами творчества привели Морриса к твердому убеждению, что произведения писателей и художников должны находиться в глубокой связи с современной им жизнью. Осуждая отрыв литературы и искусства от жизни, Моррис-социалист поставил вопрос о необходимости правдивого отображения в художественных произведениях повседневной реальной жизни, имевший, как видно из его теоретических работ и его социалистической поэзии и прозы, прямое отношение к судьбе народа и его борьбе за освобождение от капиталистического рабства. Этот вопрос, затронутый писателем в цитируемой выше статье «Выставка картин художников Королевской Академии» и ряде других, более широко был поставлен им в критическом обзоре творчества прерафаэлитов — «Обзор коллекции картин английских художников школы прерафаэлитов» («Address of the Collection of Paintings of the English Pre-

Raphaelite School», 1891). Самый серьезный упрек прерафаэлитам был сделан Моррисом за отсутствие в их творчестве изображения реальной жизни, «той жизни, которая проходила перед их глазами». «Теперь я должен сказать совершенно ясно, что это недостаток», — говорил он¹.

В обзоре отразилось огромное беспокойство писателя о положении в искусстве и литературе конца XIX века. Ясно сознавая, что английская литература и искусство этого времени часто терпят неудачи в изображении реальной жизни или попросту игнорируют ее, он пытался разобраться в причинах, порождающих это явление. Знаменательно то, что он стремился в первую очередь осмыслить опыт писателей и художников, идущих по пути критического реализма, таких, например, как Томас Гарди и Фред Уокер. Считая, что их творчество обращено к современной им жизни, Моррис находил, что и они не смогли достичь полного успеха в правдивом отображении жизни народа. Неудача Гарди состояла, по его мнению, в том, что писатель идеализировал патриархальную английскую деревню, поэтому изображаемая им реальная жизнь «окружена атмосферой деревенской жизни далеких времен»². Восхищаясь превосходным мастерством художника Фреда Уокера, великолепного жанриста, с большим сочувствием изображавшего простых людей, Моррис отмечал, что героев его картин невозможно найти «среди обыкновенных тружеников деревни», разве что среди бездомных и беспризорных³. В этой оценке художника Уокера отразилось сожаление Морриса об отсутствии подлинно героических характеров народа и событий из его жизни в произведениях современного ему искусства.

Ни герои Гарди, ни образы простых людей из среды забитой пассивной массы народа в картинах Уокера не удовлетворяли Морриса главным образом потому, что сам он потенциально шел в своем творчестве к изображению активных сил народа, всегда видя в перспективе революционное изменение общества и веря в историческую миссию рабочего класса. В этом смысле он не мог считать полным изображение жизни народа в произведениях этих художников.

В романе «Вести ниоткуда» и поэме «Пилигримы надежды», продолжающей традиции чартистской поэзии, были заложены предпосылки для реализации важнейшего требования Энгельса, предъявляемого им к реалистической литературе. В широко из-

¹ May Morris. Указ. изд., т. 1, стр. 304.

² Там же, стр. 305.

³ Там же.

вестном письме к М. Гаркнесс (апрель 1888 г.) Энгельс писал, что главный недостаток повести «Городская девушка» заключается в том, что рабочий класс изображен писательницей как «пассивная масса, неспособная помочь себе», и выдвигал важнейшее требование для реалистической литературы — показать «революционный отпор рабочего класса угнетающей его среде»¹.

Интересны наблюдения А. А. Елистратовой в отношении романа «Вести ниоткуда» в работе «Вильям Моррис и Роберт Трессел», где исследовательница отмечает, что в романе, особенно в его ключевых главах, «заключены как бы в потенции интереснейшие предпосылки для раскрытия духовного мира тех «людей будущего» в рабочем классе Англии, которых Энгельс хотел бы встретить в английской литературе»². С этим замечанием нельзя не согласиться. Справедливо также мнение, что Моррис не создал и не мог создать принципиально новый метод в литературе, как не сумел глубоко разработать вопрос о новых путях изображения реальной жизни в своей эстетике. Однако писатель ясно сознавал, что только из глубокой связи с жизнью народа вырастут новое искусство и новая литература, и характерно, что первый шаг к осуществлению этого требования он сам сделал лишь тогда, когда обратился в своем творчестве к злободневным темам современности.

Неудачи художников и писателей-реалистов в изображении реальной жизни, преимущественно в создании положительного идеала в интересах народа, Моррис объяснял в значительной степени социальными условиями. «Когда художник обладает действительно острым чувством прекрасного, — говорил он, — то он не в состоянии отобразить с необходимой достоверностью какое-либо событие современной жизни. Он должен дополнить его тем или иным качеством или смягчить отвратительность и убогость условий жизни нашего поколения»³. В приведенном отрывке заключено не только обвинение капиталистической действительности, враждебной подлинной красоте и героизму, но и до некоторой степени заложено объяснение противоречивости творческих поисков писателя. Становится ясным, почему Моррис оправдывал поиски прекрасного и героического в историческом прошлом и сам обращался в своем творчестве к народному эпосу Исландии и прошлому английского народа, воссоздавая образы мужественных народных героев.

¹ Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Т. 1. М., «Искусство», стр. 11.

² Сб. «Реализм и его соотношения с другими творческими методами». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 177.

³ May Morris. Указ. изд., т. 1, стр. 304.

Обзор творчества прерафаэлитов, содержащий своеобразную оценку их произведений, был также определенным ответом писателя на те многочисленные споры о натурализме, которые велись в английской литературе в конце 80-х и начале 90-х годов. Моррис со свойственной ему откровенностью отмежевывается от натуралистического принципа изображения действительности. Правдивое отображение жизни, по его мнению, подразумевает наряду с передачей общих особенностей изображаемого предмета, характера или события выявление его специфических качеств и всегда содержит элемент условности. Это положение писателя полемически было направлено против тезиса натуралистов о необходимости точной передачи фактов, копирования действительности, так как он считал, что «абсолютно невозможно дать действительно точное изображение природы»¹. Натуралисты, как известно, имели пристрастие к изображению «низменной» правды, утрачивая в этом стремлении эстетический идеал и отказываясь не только от «идеала», но и от «красоты». Понятно, что это было неприемлемо для эстетики Морриса.

Требование тесной связи реальной жизни и искусства в эстетике Морриса было направлено также против основных принципов теории «искусства для искусства», в том числе против эстетского направления в искусстве, возглавляемого О. Уайльдом, провозгласившим тезис о независимости искусства от жизни, враждебности искусства действительности, социальным и моральным идеям.

Проблемы искусства, связанные с социализмом, заставляют нас по-новому подойти к тому определению искусства, которому следовал Моррис-социалист, впервые восприняв его из теории искусства Джона Рескина. Английский теоретик и историк литературы Джек Линдсей впервые обратил внимание на необходимость нового прочтения этого определения. Видя в искусстве «выражение удовольствия человека в процессе труда»², Моррис мечтал о таком искусстве, которое было бы способно выразить всеобщую радость жизни, возможную лишь в условиях нового социального строя — социализма.

К этой мечте Морриса обращается Линдсей, рассматривая

¹ May Morris. Указ. изд., т. I, стр. 301.

² Перепечатавая в 1892 г. главу «О природе готики» из книги Рескина «Камни Венеции», Моррис писал в предисловии (см. May Morris. Указ. изд., т. I, стр. 292): «Урок, который преподает нам здесь Рескин, заключается в том, что искусство — это выражение удовольствия человека в процессе труда» (Курсив мой. — Т. П.).

вопрос о жизнеутверждающем характере искусства социалистического реализма. В книге «После тридцатых годов. Английский роман и его будущее» (1956) Линдсей пишет: «Новое искусство, отображающее в век ядерных взрывов развитие народа в ходе борьбы, должно быть таким искусством, в котором богатство чувственных образов и ритм воссоздают радость и красоту. В противном случае наше искусство остается невыразительным и его живая связь со сферой созидательной деятельности человека нарушается: такое искусство фактически все еще остается жертвой натурализма, с которым оно призвано бороться. Если мы выступаем за жизнь, то это значит, что мы выступаем за все наслаждения, мечты и радости, которые жизнь способна дать. Полнота жизни не может быть воссоздана рассудочным и выхолощенным искусством. Определения, которыми характеризует искусство Милтон, остаются в силе: искусство должно быть простым, страстным и чувственным, — и оно не может стать выражением одного из этих определений, если не является одновременно выражением всех трех. Радость жизни и искусства, которая объединяет все эти качества, неотделима от того, что Моррис называл „удовольствием человека в процессе труда“»¹.

Определение Морриса заключает плодотворную мысль об искусстве как художественном выражении радости человека, которую ему дает процесс созидания. Линдсей отмечает, что это определение, не являясь полным, выражает, однако, такую сторону искусства, о которой подчас забывают. Радость жизни способно отразить не всякое искусство. Так, если «натурализм и абстракционизм, близнецы-антиподы, рожденные империалистическим обществом, одинаково неспособны отразить радость жизни», то «искусство, которое борется за братство, за уничтожение разделения общества на классы, не может не стать таким искусством, в котором не возродилась бы эта радость»², — утверждает Линдсей.

В определении искусства Моррисом заключена также мысль о взаимосвязи человеческого труда и искусства. Моррис-социалист по-новому осмысливает вопросы трудовой деятельности человека и развития искусства. Расцвет народного искусства он не представляет в отрыве от тех преобразований, которые непременно должны произойти в труде при социализме. Новый, социалистический труд, освобожденный от гнета капитала, труд — творчество и радость, как он уверен, даст новые силы искусству.

¹ Jack Lindsay. *After the 'Thirties. The Novel in Britain and Its Future.* Lond., Lawrence and Wishart, 1956, p. 200.

² Там же, стр. 199.

Поэтому только в условиях социализма, когда будет преобразован труд, «Искусство Народа перестанет быть просто фразой»¹, — говорил он.

Нам представляется важным отметить здесь, что эти мысли Морриса перекликаются с высказываниями теоретика социалистического реализма М. Горького. «Мы должны усвоить, — говорил Горький на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, — что именно труд масс является основным организатором культуры (и создателем всех идей)» и что идеи марксизма-ленинизма «в нашей стране возводят труд на высоту силы, коя служит основой творчества науки, искусства»².

Научный социализм изучает проблему труда в социальном, экономическом и эстетическом аспектах. Согласно научному социализму труд не может быть сведен лишь к своей материальной основе, производству материальных и духовных ценностей. Труд имеет и огромное эстетическое содержание. Именно эта сторона труда человека больше всего интересует Морриса при решении эстетических проблем. Изучение марксистской теории помогло ему понять, в отличие, например, от Рескина, что противоречие между трудом и радостью, трудом и красотой, характерное для капиталистического общества, разрешимо в условиях социалистического, а затем и коммунистического общества, когда труд станет первой жизненной потребностью человека.

Проблема труда в новом обществе, труда и искусства — главный вопрос многих статей и лекций Морриса. Наиболее основательно он рассматривает эти вопросы в «Полезной работе против бесполезного тяжелого труда» и в работах «Фабрика, какой она может быть», «Труд на фабрике, каким он может быть».

Моррис продолжал развивать тему лекции «Искусство и социализм» — о взаимосвязи труда и искусства, но поставленную в новом аспекте: в раскрытии задач социалистической революции, успешное решение которых создаст предпосылки для широкого и полного развития труда и искусства. Это, в первую очередь, уничтожение антагонистических классов и равенство для всех членов общества, — то есть как раз те требования, которые навсегда остались неприемлемыми для Рескина, разделявшего идеи феодального социализма.

Моррис не был экономистом, никогда не мыслил чисто экономическими категориями и не брался за анализ вопроса труда

¹ W. Morris. Collected Works, vol. 23, p. 201.

² Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 13.

в широком экономическом плане. Тем не менее он был достаточно серьезным мыслителем и добросовестным социалистическим пропагандистом и понимал природу капиталистического труда. Его защита свободного, творческого и радостного труда была прямо направлена, как он утверждал, против буржуазной морали и распространенного среди буржуазных экономистов взгляда, согласно которому «всякая работа полезна и желательна», иначе — «всякий труд хорош»¹. Он доказывал, что труд в капиталистическом обществе в условиях монополии капиталистов на средства производства отнюдь нельзя назвать «хорошим», ибо он обременяет рабочих, которые, тяжело трудясь, работают ради увеличения капитала предпринимателя, без радости и надежды на отдых.

В отличие от такого труда — тяжелого бремени для народных масс — труд людей в новом обществе, по убеждению Морриса, станет освещать их жизнь, заключая в своей природе надежду на отдых («hope of rest»), «hope of product» (под чем он понимал материальную основу труда) и надежду на удовольствие от самого процесса труда («hope of pleasure in the work itself»). Так раскрывалась антитеза: «полезная работа» («useful work») — «тяжелый бесполезный труд» («useless toil»).

Рассматривая проблему труда в социальном плане, Моррис говорит о социальном неравенстве людей в капиталистическом обществе, о разделении на классы, которые находятся в постоянном антагонизме. Исходя из марксистского положения о разделении капиталистического общества на два антагонистических класса, являющемся основой неравенства, Моррис отмежевывается от тех, кто лишь определяет зло капиталистической системы, но не видит выхода: он требует революционного изменения общества, в результате которого будут уничтожены классы и достигнуто подлинное равенство. Уничтожение классового деления общества, уничтожение класса привилегированных — класса паразитов, уклоняющихся от своего общественного долга трудиться, будет первым шагом, как справедливо полагал Моррис, к преобразованию трудового процесса. «Тогда, наконец, будет создано истинное общество», — говорил он, — которое «будет основано на равенстве условий», где «все должны будут работать соответственно своим способностям» и производить столько, сколько могут потреблять; каждый будет работать так же хорошо, как если бы он работал только для себя, и

¹ W. Morris. Collected Works, vol. 23, p. 98.

«все преимущества, которые общество будет давать одному, оно будет давать и всем членам общества»¹.

С уничтожением эксплуататорского класса «каждый человек будет пожинаать плоды своего труда» и «каждый человек получит должный отдых», говорил Моррис, но не соглашался с теми социалистами, которые считали, что можно этим ограничиться. В будущем обществе человеку будет недостаточно того, чтобы он получал продукт своего труда и заслуженный отдых после работы; в будущем обществе *«труд станет частью радости нашей жизни»*² (Курсив мой. — Т. П.) — таково основное требование Морриса-социалиста.

Таким образом, осуществление труда как радости, как творчества зависело от решения социально-экономических задач, что сумел понять Моррис.

В работе «Фабрика, какой она может быть» сделана попытка заглянуть в будущее и ответить на вопрос, как изменятся характер и условия труда людей социалистического общества. Главной целью было показать условия радостного труда в те дни, когда люди будут трудиться для получения средств к жизни и ради удовольствия, а не ради прибыли.

Моррис предсказывал, что люди будущего будут трудиться на фабрике, расположенной в прекрасной местности и превращенной в «настоящий дворец индустрии». В то же время «организация такой фабрики, которая, иначе говоря, является группой людей, работающих в гармоническом содружестве ради полезной цели, открыла бы свои возможности для возрастающего удовольствия жизни»³, став «центром воспитания» всех членов общества.

Правильное решение проблемы труда в новом обществе подразумевало, как верно предвидел Моррис, проникновение эстетического во все сферы жизни будущего общества. «Стремление внести красоту в необходимый повседневный труд даст выход художественному вдохновению большинства людей», — говорил он. «Наша фабрика, прекрасная внешне, и внутри не будет напоминать опрятную тюрьму или рабочий дом» — этому будут способствовать архитектура, скульптура и живопись. «Я не вижу, — продолжал он, — почему высочайшее интеллектуальное искусство, картины, скульптура не смогут украсить подлинный дворец индустрии»⁴.

¹ W. Morris. Collected Works, vol. 23, p. 106.

² Там же, стр. 107.

³ W. Morris. Selections. Moscow, 1959, p. 421.

⁴ Там же, стр. 423.

Убежденный в антиэстетическом характере труда при капитализме, Моррис верил, как мы видим, в расцвет эстетических возможностей труда в условиях социалистического общества

*

*

Эстетические взгляды Морриса, «впервые в английской литературе теоретически обосновавшего грядущий расцвет искусства, которое будет создаваться народом и для народа»¹, сформировались на основе его социалистического мировоззрения.

Для нас, рассматривающих ценность эстетических догадок Морриса в теоретическом плане, важно, что он сумел верно предугадать некоторые характерные черты искусства социалистического общества. Говоря словами А. В. Луначарского, «принципиальные заветы Морриса на деле соединимы с завоеваниями новейшей культуры»². Борцы за искусство социалистического реализма в Англии с уважением обращаются к наследию Морриса, видя в нем своего предшественника.

Однако до сих пор буржуазные литературоведы занимаются фальсификацией социальных и эстетических взглядов Морриса-социалиста, игнорируя его социалистические лекции и статьи и подчас просто искажая его мысли. Отстаивая революционные основы наследия Морриса, прогрессивные литературоведы Англии ведут систематическую борьбу против этой фальсификации.

В нашу эпоху, которая характеризуется бесчисленными попытками буржуазных философов, экономистов и искусствоведов, а также ревизионистов всех родов опровергнуть марксизм или выхолостить его революционное содержание, особое значение имеет знание революционных традиций прошлого. Большое значение приобретает освоение эстетических взглядов Уильяма Морриса, которые помогают демократическому и социалистическому искусству в борьбе с различными разновидностями упаднического искусства буржуазного мира.

¹ А. А. Елнстратова. Наследие английского романтизма и современность. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 37.

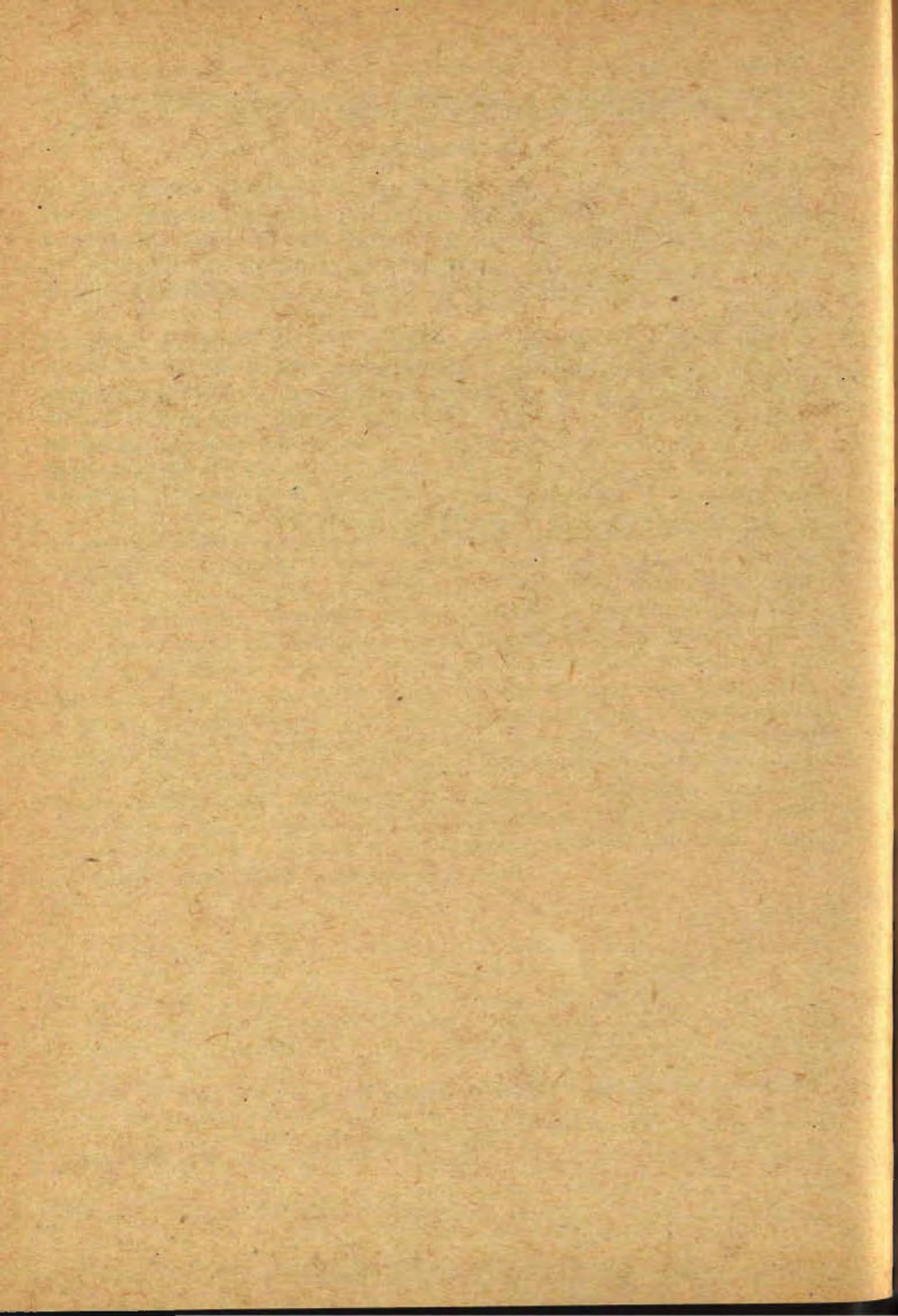
² А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 5. М., «Художественная литература», 1965, стр. 323.

THE AESTHETIC VIEWS OF W. MORRIS, THE SOCIALIST

Summary

The article deals with this English writer's innovations in aesthetic theory arising from his socialist world outlook. The article emphasizes that the writer's studies of Marxist theory and his participation in the Socialist movement of the Eighties in England had a direct bearing upon his new treatment of aesthetic problems.

The author of the article investigates W. Morris's views on several important questions affecting the theory of art — the relations of art to reality, to society and to labour, also the problems of national art and art in a socialist society. The author points out that W. Morris's revolutionary traditions are continued in progressive English literature nowadays. The article stresses that the study of W. Morris's aesthetic theory is of great importance in the struggle against decadent bourgeois art.



И. А. Лебедева

ИЗ ИСТОРИИ АВСТРАЛИЙСКОГО РАССКАЗА

В австралийской литературе рассказ — наиболее популярный жанр. Об этом свидетельствуют многочисленные конкурсы на лучший рассказ, публикации рассказов в литературных и нелитературных газетах и журналах, регулярно издаваемые сборники лучших рассказов. (Сборники выходят под названием «Coast to Coast» — «От побережья к побережью».)

Можно без преувеличения сказать, что все австралийские писатели испробовали свои силы в жанре рассказа. Среди них много крупных талантливых новеллистов, рассказы которых могут быть поставлены рядом с произведениями таких великих писателей, как Мопассан, Чехов и Горький.

Австралийская национальная литература возникла в 80—90-е годы XIX столетия. «Ревущие девяностые» — годы большого национального подъема, который выразился в широком профсоюзном стачечном движении, годы, когда прозвучало требование о предоставлении самостоятельности австралийским колониям Англии.

В сфере культуры этот подъем национального сознания обнаружился прежде всего в воинствующей журналистике 80—90-х годов. Наиболее влиятельным был выходящий с 1880 г. в Сиднее «Bulletin» — «Бюллетень». Журнал заявлял, что в Австралии вырос новый читатель, простой труженик-австралиец. Он совершенно не похож на англичанина. Это человек-созидатель, у которого впереди необыкновенное будущее. «Аристократия будущего» — скажет впоследствии о таких людях австралийский поэт Бернард О'Дауд.

Для нового читателя надо писать по-новому. Тяжеловесный английский роман для него не подходит: Австралия — страна растущая, ей некогда. Писать надо кратко, выразительно — и лучшим образцом для подражания «Бюллетень» провозглашает народный рассказ и балладу. Писатели, сотрудничающие в «Бюллетене», собирают произведения фольклора, обрабатывают

их, сами пишут в стиле народных образцов. В это время на страницах журнала появляются сотни рассказов. «Бюллетень» охотно принимает рассказы рабочих, безвестных писателей, если в них есть что-то свежее; редакторы считают, что литература должна создаваться на основе личного опыта, точно отображать жизнь, что писатель не должен писать о том, чего он сам не видел.

Австралийские литературные критики иногда придают чрезвычайно большое значение роли журнала «Бюллетень» в становлении рассказа как жанра, говоря, что журнал совершил своего рода насилие над многими австралийскими писателями, заставив их писать в жанре рассказа и не печатая на своих страницах романов, что «Бюллетень» сделал Лоусона новеллистом, хотя у него была явная склонность к большим литературным формам¹.

Несомненно, ограниченная возможность публикации крупных произведений в Австралии повлияла на распространение рассказа, но вряд ли «Бюллетеню» удалось бы «насадить» рассказ в Австралии, если бы этому не способствовали особенности общественной и литературной жизни.

*

*

*

Австралия во второй половине XIX века представляла собой страну с быстро растущими капиталистическими отношениями, с одной стороны, и еще неиспользованными возможностями заселения новых земель — с другой. В этих условиях человек сохранял видимость независимости, мог не быть наемным рабочим, а сам стать собственником, мелким фермером. В глубине австралийского континента переходили с места на место огромные армии золотоискателей и сезонных рабочих: гуртовщиков, стригалей, сборщиков сахарного тростника, относительно мало зависящие от нанимателей. Эти люди жили по законам равенства, взаимопомощи и товарищества, установленным первыми колонистами. Они были объединены в деятельные профсоюзы. Эта незрелость общественных отношений, где капитализм, казалось, не затрагивал все слои общества, где существовали законы равенства, а профсоюзы являлись по-настоящему действенной организующей силой, способствовала сохранению иллюзии о возможности построения своей австралийской демократии,

¹ Книга рассказов «Joe Wilson and His Friends» иногда называется романом о Джо Уилсоне.

не похожей ни на европейскую, ни на американскую. Экономический кризис 90-х годов не только обострил в Австралии борьбу за независимость, помог австралийцам осознать себя отдельной нацией, но и привел к крушению веры в возможность особого австралийского пути развития, австралийской демократии.

Нестабильность общественных отношений в стране, калейдоскопическая пестрота жизни не позволяли писателям создавать большие обобщающие полотна. Социальный роман в Австралии появился только после первой мировой войны, в 20-е и 30-е годы.

В этих условиях рассказ, не претендующий на большие обобщения и остро чувствующий пульс жизни, стал преобладающим жанром в австралийской литературе.

Вот еще пример того, насколько органично связан рассказ с жизнью Австралии. За время своего существования «Бюллетень» только один раз предоставил свои страницы для романа с продолжениями. Это был роман «Такова жизнь» («Such is Life») Джозефа Фёрфи, ставшего классиком австралийской литературы.

На первый взгляд, роман состоит из отдельных зарисовок, которые могут читаться, как отдельные новеллы. Автор двухтомной истории австралийской литературы Х. М. Грин¹ называет роман «Такова жизнь» огромной бесформенной плитой, которая держится на честном слове и не распадается только благодаря тому, что время от времени появляются одни и те же действующие лица или сам автор в лице главного героя Тома Коллинза. С этим определением нельзя согласиться. Роман, состоящий из отдельных зарисовок, множества событий, действующих лиц, как нельзя лучше отражал жизнь Австралии периода становления. Форма «бесформенной плиты» скорее нарочитая, чем случайная. Пестрый вихрь событий, полусознанных тенденций общественной жизни лучше всего мог быть отражен в отдельных зарисовках. Пример с этим романом лишний раз объясняет, почему в Австралии того времени преобладающим жанром стал рассказ.

Была и другая причина популярности рассказа в Австралии: задолго до возникновения национальной литературы в Австралии существовала традиция устного народного рассказа².

Когда «Бюллетень» заявил, что он за рассказ, что роман не

¹ H. M. Green. A History of Australian Literature, I—II. Melbourne University Press, 1951.

² См. нашу статью «Некоторые особенности австралийского фольклора» в кн.: Из зарубежной литературы XIX—XX вв. Уч. зап. Латв. гос. ун-та, т. 87. Рига, «Зинатне», 1966.

отвечает духу Австралии, журнал опирался на народную традицию устного рассказа, он знал о благосклонной аудитории, умеющей слушать и ценить рассказчика. Кроме того, многие писатели 90-х годов были коренными австралийцами, выросли в буше¹ и отлично знали краткие остроумные и точные народные рассказы, ощущали реакцию слушателей. Тем легче они могли писать в стиле народной традиции.

*

*

*

Становление австралийского рассказа как жанра и расцвет английского рассказа происходят приблизительно одновременно — в 80—90-е годы XIX века. И австралийская, и английская новелла идут путем поиска и эксперимента, но пути эти очень различны.

В английской литературе происходит борьба разнообразных школ и течений. Настолько различны творческие методы и принципы таких писателей, как Т. Харди, О. Уайльд, Дж. Конрад, что трудно воспринять их как писателей одного поколения. Если бы эта борьба началась в английской литературе двумя десятилетиями раньше, очевидно, она нашла бы отражение и в австралийской новелле, но австралийский рассказ вошел в литературу в период национального подъема, когда стремление к самостоятельности и отрицание всего английского было настолько сильным, что оно распространилось и на литературу: новая нация должна была сказать о себе по-новому, по-австралийски. В результате этого в 80-е и 90-е годы возникает рассказ с определенными особенностями стиля, манеры изложения и даже с определенной тематикой.

Австралийский критик А. А. Филлипс пишет: «Австралийские писатели 90-х годов произвели революцию в англо-саксонской литературе, освободившись от оков мелкобуржуазных взглядов и от мелкобуржуазного читателя»². В первую очередь, эта революция выражается в выборе героя и в отношении писателя к нему. Героем австралийского рассказа 90-х годов становится простой труженик. Писатель говорит о нем не просто с симпатией — с симпатией относились к народу и Диккенс, и австралийские писатели периода до 90-х годов, например Ада Кембридж, — австралийский писатель становится на позиции своего героя и пишет о нем как о равном, не жалея его, не снисходя

¹ Буш — кустарниковые заросли внутри австралийского континента. Употребляется также в значении глубинных областей вообще.

² A. A. Phillips. *The Australian Tradition*. Melbourne, 1958, p. 1.

к нему. Новое отношение писателя к народу очень хорошо выражают несколько перефразированные слова Линкольна, часто встречающиеся в австралийской литературной критике: писатели пишут «о народе, для народа и с позиций народа» («of the people, for the people and from the people»). Австралийский писатель отождествляет себя с народом и пишет так по убеждению.

О тематике литературы того времени можно сказать словами Фёрфи в его романе «Such is Life»: она «демократическая по духу с нарочитым пристрастием ко всему австралийскому». Круг тем в рассказах 90-х годов ограничен Австралией, в основном это рассказы о буше (рассказы Генри Лоусона, Барбары Бейнтон, Артура Дейвиса, Эдварда Дайсона, Джозефа Фёрфи). Это было вполне естественно, так как в Австралии в 1890 г. было две трети сельского населения и рассказать о новой стране можно было, только рассказав о буше. Городская тематика в рассказах того времени незначительна. Несколько писателей посвятило свое творчество истории Австралии: Уильям Этли (псевдоним — Прайс Уорунг) писал об Австралии начала XIX столетия, когда она была местом ссылки каторжников. Тематика его рассказов очень близка тематике австралийского писателя Маркуса Кларка, писавшего до 90-х годов, особенно теме его романа «Пожизненно» («For the Term of His Natural Life») — о жизни и гибели невинного человека, ставшего жертвой бесчеловечной системы исправления преступников. Однако рассказы Этли написаны более демократично, в духе 90-х годов.

Иными словами, тематика австралийского рассказа концентрируется на жизни Австралии, стремится показать Австралию и австралийца, писатели нарочито не замечают, что в мире помимо их родины есть другие страны. Чуть ли не единственным исключением в это время являются приключенческие рассказы Льюиса Беке, действие которых происходит вне Австралии, на островах Тихого океана.

Австралийский рассказ 90-х годов имеет специфическую форму, заимствованную из народного устного рассказа. Особенно часто встречается так называемый «ground-the-fire yarn» («рассказ у костра») — рассказ из жизни австралийского буша, где много смешных ситуаций, любопытных характеров, много юмора, а рассказчик скорее склонен посмеяться над неудачей, чем посетовать на нее.

Рассказ этого периода предельно краток, часто не более страницы. Эта краткость стала специфической чертой австралийского рассказа. Средняя длина рассказов Лоусона — 2—4

страницы, редко больше; то же относится к рассказам А. Маршалла и др. Рассказы Дж. Моррисона и К. Причард несколько длиннее.

Язык рассказа прост — это разговорный язык рабочих, в нем получают право гражданства австрализмы и профессиональные слова, т. е. и форма, и содержание рассказа направлены на то, чтобы утвердить новую австралийскую традицию в литературе, отмежеваться от английского рассказа. Рассказ написан короткими предложениями, описания и объяснения в нем доведены до минимума, он начинается сразу, без подготовки и вступления, действие развивается быстро и драматично.

Первые австралийские рассказы не отличались особым мастерством, они были скорее наблюдениями над жизнью людей труда или пересказом того, что видели путники. Редактор журнала «Бюллетень» А. С. Стефенс писал в 1901 г. в предисловии к сборнику рассказов, издаваемых журналом («The Bulletin Story Book»): «Если мерить по наивысшим стандартам, окажется, что наши самые талантливые писатели всего лишь способные ученики в искусстве литературы...»¹

Однако эти «ученики» были полны молодого стремления сказать о своей стране и своем народе то, чего не замечали писатели до 90-х годов. Именно в 90-е годы начала складываться литературная традиция и специфические формы австралийского рассказа.



В рассказах Генри Лоусона, самого талантливого писателя из группы «Бюллетеня», ярче всего выразилась тенденция австралийской литературы 90—900-х годов к самопознанию.

Писатель Фрэнк Харди в своей статье о Генри Лоусоне говорит, что на рассказах Лоусона воспитываются все молодые писатели. Лоусон стал классиком австралийской литературы. В австралийской литературе говорят о традиции Лоусона — Фёрфи, а автор двухтомной истории австралийской литературы Грин, классифицируя рассказы, говорит о большой группе писателей, «продолжающих традицию Лоусона».

То, что сделал Лоусон в 80—90-е годы и чему подражают многие австралийские писатели, было настоящей реформой рассказа. Лоусон нарушил традицию английского и австралийского

¹ «The Bulletin Story Book». Sydney, 1901, p. V.

рассказа¹, создав рассказ, удивительно простой по содержанию и средствам выражения. Эта простота — не природный дар рассказчика, не имеющего большого образования и не вполне сведущего в литературной композиции, как утверждают некоторые критики. Она — результат большой работы над произведением и в первую очередь вызвана уважением писателя к народу, а также тем, как Лоусон понимает роль писателя в обществе. Лоусон, как и все авторы, печатавшиеся в «Бюллетене», убежден, что новая литература создается для простого народа, что народ способен понять искусство так же хорошо, а может быть и лучше, чем «средний класс». Стригали из рассказов Лоусона зачитывают до дыр «Бюллетень», два гуртовщика знакомятся и становятся друзьями потому, что они оба любят стихи поэта А. Гордона (рассказ «Дети в джунглях»). Сезонный рабочий Джим из рассказа «Бандероль» прочитывает газету от первой до последней страницы, отмечает интересные места, аккуратно складывает ее и пересылает бандеролью своему старому товарищу в другой конец Австралии. «Считается большой честью, — заканчивает Лоусон свой рассказ-размышление, — если ваше произведение опубликовано в английском журнале, или когда оно вышло в виде книги, когда вас хвалят критики и перепечатывают все газеты страны и даже когда вас разругают на все корки. Но если вдуматься, не меньше чести и в том, чтобы строки, вышедшие из-под вашего пера, были помечены чернильными крестами на засаленной измятой газете, которую Билл или Джим получил от старого друга — в перевязанной куском бечевки газете, которая проходит тысячи миль, с накарябанным в нескольких местах адресом»². Этот рассказ ясно выражает мысль о том, что если литературное произведение станет близким людям, заставит их задуматься, то это будет наивысшей наградой писателю.

Вера в читателя — не индивидуальная особенность творчества Лоусона. Это тенденция новой национальной литературы вообще. В произведениях Лоусона она выразилась в особенном построении рассказа. Лоусон пишет предельно просто и кратко, он не навязывает читателю своего мнения, не объясняет поступки героев. Иногда повествование имеет глубокий подтекст. В рассказе «Темной ночью» мальчик слышит, как мать ссорится с отцом, обвиняя его в невнимании к ней, говорит о нервах,

¹ До 90-х годов в Австралии издавались многочисленные рассказы. Однако, как говорит Х. М. Грин, они были очень невысокого качества, длинные и скорее напоминали повести, нежели рассказы.

² Г. Лоусон. Рассказы. М., 1961, стр. 65.

усталости и слабом здоровье. Когда же, наконец, в доме все успокоилось, мальчик спрашивает отца: «Я ведь еще не скоро стану взрослым? А, отец?» Отец не понимает, чем вызван такой вопрос. Мальчик не поясняет. Но читатель поймет это, потому что Лоусон говорит, что мальчик часто слышит такие сцены, «жестокие, несправедливые и бесстыдные», «превратившие его детство в ад». Становится ясным, что мальчик боится вырасти: а вдруг и в его жизнь войдет ложь, которую надо будет терпеть, притворяясь, что все хорошо.

В рассказе-зарисовке «Ночь на улице и ночь в зарослях» Лоусон описывает бедняков, которые спят на сиднейских мостовых и которых даже крысы обходят, принимая за кучи тряпья. Сравнивая их с бездомными в буше, он говорит, что отсутствие дома в буше не страшно: там человек и без дома остается человеком, в городе же бездомный теряет человеческое достоинство. Дальше уже без комментариев Лоусон рассказывает о старике, который, устраиваясь на ночь, снимает брюки, аккуратно складывает их, надевает худые и, накрыв колени газетой, «кладет старую, лохматую, седую голову на свой драгоценный парадный костюм и засыпает»¹.

Читатель понимает, что, поступившись человеческим достоинством ночью, старик хотя бы днем, хотя бы перед другими пытается сохранить иллюзию благополучия. Писатель не комментирует, не поясняет, он заставляет читателя задать вопрос: «Зачем?» — и самому додумать причины, заставляющие героев поступить так, а не иначе и сказать именно такие слова. Незаметно читатель становится не просто потребителем литературного произведения, а соучастником творческого процесса.

В этом отношении рассказы Лоусона близки рассказам Чехова. О Лоусоне можно сказать то же, что мы говорим о Чехове: Генри Лоусон не просто новеллист, он реформатор в жанре рассказа. Эта реформа в рассказе — начало новой, демократической традиции в австралийской литературе.

Использование этого приема продиктовано глубоким уважением к читателю. У Лоусона это основано на близости писателя к народу.

Лоусон до 15 лет жил на ферме в буше, исходил много дорог, работая маляром, пастухом, наборщиком. Два года он провел в скитаниях по Австралии со свегом², посылая информацию в «Бюллетень».

¹ Г. Лоусон. Австралийские рассказы. М., 1956, стр. 51.

² Свег — узел, в котором сезонный рабочий переносит свои вещи, кочуя по стране.

Иногда в рассказе Лоусона фразы, несущие большой смысловой подтекст, удивительно напоминают отдельные моменты народных рассказов.

Митчел (рассказ «Когда-нибудь») говорит о девушке, которую полюбил и которую не видел много лет. Он обвиняет во всем эту «трижды проклятую жизнь» и рисует картину бесперспективной жизни и одинокой смерти в буше. Так ясно Митчел никогда не выражал свои чувства, поэтому, чувствуя неловкость, он говорит: «Что-то мне сегодня не по себе... мысли всякие в голову лезут...». А затем Лоусон добавляет: «Они расстелили одеяла на песке и улеглись. Митчел прикрыл лицо платком — он что-то никак не мог заснуть: видно его беспокоил лунный свет и ночной ветерок». Последняя фраза — очень неправдоподобное, грустно юмористическое объяснение Лоусона, почему Митчел не мог заснуть, — близка к замечаниям из австралийского фольклорного рассказа, где рассказчик боится показаться смешным или сентиментальным и предпочитает шуткой нейтрализовать впечатление от своих слов. Юмористические замечания очень характерны для рассказов Лоусона, юмор этот часто грустен и обычно используется, по словам Ф. Харди, как «антисептическое средство» в тех случаях, «когда есть угроза сползания в чрезмерно слезоточивую сентиментальность»¹.

Другой особенностью рассказов Лоусона является полное отсутствие церемониального начала, которого придерживались многие рассказчики до него. Вот как начинается, например, рассказ «Неоконченная любовная история»: «Брук вытащил из пазов тяжелые неуклюжие перекладыны, и отощавшее стадо нехотя, словно раздумывая, двинулось к воротам, а затем медленно разбрелось среди диких яблонь у дороги...». Мы не знаем, где это происходит, кто такой Брук, но мы сразу же оказываемся в середине повествования. К концу рассказа мы узнаем, что Брук — хозяин фермы, что он здесь давно не был, узнаем о его полуголодном детстве, и о его желании никогда больше не возвращаться на ферму. С этой характеристикой героя связан еще один прием, используемый Лоусоном: автор никогда не знакомит читателя с героем сразу. Обо всем этом мы узнаем в рассказе постепенно, «естественным путем». Брук как бы обрастает подробностями, становится все осязаемее и наконец перед читателями вырисовывается фигура сельского донжуана. Жена погонщика в одноименном рассказе сначала предстает перед читателем просто как «худая, загорелая до черноты

¹ См. предисловие Ф. Харди к кн.: Г. Лоусон. Рассказы. М., 1961.

австралийка», у нее даже нет имени. Но, дочитав рассказ до конца, мы уже имеем ясное представление об этой женщине и несомненно ее забудем.

Предельная краткость распространяется не только на описание персонажей, но, в первую очередь, на описание пейзажа и времени года. Иногда бывает сказано просто: «Январская жара»; иногда — предложение, два — не больше: «Было очень жарко и пыльно, палящий зной стекал по нагретым железным крышам и бил от каждой светлой стены, повернутой к солнцу» (рассказ «Похороны за счет профсоюза»). Краткость в этом описании компенсируется тщательным отбором слов, которые создают осязаемое впечатление жары: зной «стекает по крышам», он плотный, он «бьет» от стен.

Эта скупость пейзажных зарисовок — как бы подтверждение мысли, высказанной Лоусоном в одном из его стихотворений, о том, что нельзя писать о природе, когда кругом страдают люди. Центр внимания Лоусона — человек, его переживания, его реакция на события и окружающее.

Герой рассказа Лоусона — простой австралиец, рабочий, и Лоусон, говоря о нем, во имя правды нарушает обычную форму повествования. В его рассказах появляется профессиональный жаргон, множество австрализмов, грамматически и фонетически неправильная речь. Но все это не стилизация, это живой народный язык австралийцев.

В рассказах Лоусона очень многое идет от фольклора, и в первую очередь — образ рассказчика. Это относится почти ко всем его рассказам, начиная от таких рассказов-преувеличений, близких к австралийскому фольклору, как «Заряженная собака», и кончая такими серьезными и грустными рассказами-размышлениями о судьбе простого человека, как рассказы, в которых участвует Митчел. Чаще всего рассказ Лоусона написан от первого лица, довольно часто даже сообщается, в какой ситуации рассказчик ведет свое повествование — во время краткого отдыха от работы или на привале, воспроизводится характерная обстановка буша. Иногда рассказы Лоусона принимают форму раздумий. Это зарисовки из жизни, написаны они либо от первого, либо от третьего лица. В такой форме роль рассказчика особенно заметна: он связующее звено между аудиторией и событием, комментатор случившегося. Рассказы написаны живым разговорным языком. Создается впечатление, что рассказчик все время ожидает замечаний от своих слушателей, всегда готов ответить и поспорить. Читатель чувствует, что автор говорит с ним не один на один, как это чаще всего бывает

в рассказах; создается впечатление, что вокруг тебя находятся другие, все время ощущаешь групповую аудиторию. Поэтому не кажется необычным, что у Лоусона в двух рассказах иногда встречаются одинаковые места, дословные повторы, особенно это относится к удачным сравнениям или метким характеристикам. Вряд ли это недостаточная отработанность формы рассказа: ведь рассказчик, который чувствует реакцию своих слушателей, правомочен употребить перед несколькими аудиториями одни и те же удавшиеся выражения, понравившиеся слушателям. Например, описание женщины, севшей поплакать, в рассказе «Жена гуртовщика»¹, почти идентично описанию плачущей женщины в рассказе «Полейте герани»². Вот одно из них:

«Она вынимает платок,... но вместо платка трет глаза просто пальцем. Платок весь дырявый, и ее большой палец пролез в одну дырку, а указательный в другую.

Это развеселило ее, и она громко смеется к удивлению собаки» («Жена гуртовщика»).

Это описание — удачная находка рассказчика Лоусона, она помогает характеризовать женщину. Такой прием тем более оправдан, что рассказчиками у Лоусона чаще всего бывают одни и те же лица: гуртовщик Билл, Митчел и др., и они используют свои языковые находки, создающие им популярность у слушателей.

Как в народных рассказах, у Лоусона часто одни и те же герои проходят через несколько рассказов: Жираф, который отдаст последнюю рубашку, чтобы помочь товарищу; мудрый, все замечающий и много перевидавший Митчел; циник и хитрец Стилмен, с которым круто обошлась жизнь и который вместо того, чтобы повернуться к людям, как это делает большинство героев Лоусона, отвернулся от них и выработал собственную философию: «Кукарекай потише, а насест ищи повыше, ибо мир, в котором мы живем, — странный мир, и кто знает, что тебя ждет впереди».

Все эти повторяющиеся герои не случайны, они наиболее характерны для данной ситуации, типичны.

Как видно из сказанного, Лоусон пишет в основном об обитателях буша и городских бедняках. Предпочтение он отдает первым, как людям более сильным и, главное, сохранившим личную независимость. Австралия в его рассказах мало похожа на «счастливую Австралию», существовавшую в мечтах переселен-

¹ Г. Лоусон. Рассказы. М., 1961, стр. 90.

² Там же, стр. 241.

цев. С горечью говорит Лоусон, что в новой стране жизнь бедняков ничем не отличается от жизни бедняков Старого Света; в рассказах вполне определенно звучит пессимистическая нота безвыходности; люди, работающие не покладая рук, не могут прожить своим трудом. Вот жена гуртовщика¹ вспоминает начало своей замужней жизни: они на своей собственной ферме и счастливы, но ненадолго; пожары, наводнения разоряют семью, муж нанялся погонщиком, он редко бывает дома. Жена одна с детьми, а на двадцать миль вокруг их дома нет никого. Муж не возвращался много месяцев, может быть, его уже нет в живых, вряд ли теперь что-либо изменится в ее жизни. Митчел рассказывает о девушке, которую полюбил, да так и не женился, потому что был очень беден. Он поклялся, что заработает денег и вернется, но прошло уже десять лет, а денег он так и не заработал. Он стал одним из тысяч сезонных рабочих-свегменов, без семьи, без дома, без перспектив на будущее².

В городе на заводах братьев Грайндер работают мальчишки, которым нет и одиннадцати лет, хотя по закону дети имеют право работать только с четырнадцати лет. Подрядчик набирает их, потому что им можно меньше платить за работу. И судьбы у них часто одинаковые: живут они в Джонси-стрит, самом бедном уголке Сиднея, отец умер на работе, мать подрабатывает стиркой и уборкой и растит многочисленных братьев и сестер³.

Несмотря на всю безвыходность положения бедных, рассказы Лоусона не пессимистичны, и, пожалуй, самое интересное в них не события, а сами люди, удивительно располагающие к себе. Взаимоотношения между ними такие, каких не найдешь ни в одной другой стране. Это «mateship» — товарищество. Вот мальчишка-рабочий по прозвищу Касторка собирает ватагу ребят и под покровом сумерек помогает бедной женщине вывезти с квартиры ее вещи: за неуплату ей грозит выселение с конфискацией имущества. Из всех ее вещей самое ценное — большой стол: без него она не сможет зарабатывать на жизнь — на нем она гладит белье. Мальчишка ей повстречался случайно, она его почти не знает, но когда-то он работал с ее покойным сыном Арви. Молчаливый сосед-немец, сам разорившийся из-за только что прошедшего града, заметив, как подействовало ра-

¹ См. рассказ «Жена гуртовщика». — В кн.: Г. Лоусон. Рассказы. М., 1961.

² См. там же рассказ «Когда-нибудь».

³ См. рассказ «Джонсов переулок». — В кн.: Г. Лоусон. Рассказы. М., 1961.

зрение на его соседа Тома, отправляется домой, привозит вина и кларнет и играет вслед уходящей туче немецкий марш, потому что он считает, что Тома могут вывести из его состояния только слезы. Том действительно прослезился, и «все обошлось». За ослепшим Джеком приезжает его брат Джо и, окружив его неловкой и трогательной заботой, увозит с собой. Маленький лавочник китаец Джон, которому и самому не на что жить, соглашается повременить с долгом до пятницы. И даже ирландец-полицейский, стоящий в конце улицы, вместо того чтобы остановить повозку, увозящую женщину, не уплатившую за квартиру, отвернувшись, не замечает происходящего, он смотрит в сторону, «за город, может быть, за море, в далекое прошлое Ирландии», когда он тоже был вместе с товарищами.

Чувство товарищества делает людей людьми, они даже внешне становятся красивее. Старый пьяница, которого никто всерьез не принимает, вдруг становится выше и прямее и завоевывает общую симпатию, когда он говорит, что Макуэри был его другом и что он вызывает драться всякого, кто плохо отзовется о покойном. Длинный, сутулый мальчишка по прозвищу Подбородок (потому что подбородок у него начисто отсутствовал) снимает шапку, придя помочь матери товарища, и вдруг оказывается, что у него высокий красивый лоб.

Интересно отметить, однако, что чувство товарищества, объединяющее людей в рассказах Лоусона, никогда не идет дальше помощи, не перерастает в объединение для социального протеста, как, например, в его поэзии, где часто встречается образ революции и упоминается красный флаг.

Миру социальной несправедливости Лоусон противопоставляет мир внутренние красивых и благородных людей, живущих по законам, по которым следовало бы жить всем. Лоусон протестует против несправедливости путем показа красивого в простом человеке. Таким образом, в рассказах Лоусона впервые складываются особенности австралийского критического реализма — критика общественного уклада через показ героя из народа и его положительных качеств и потенциальных возможностей. Многие особенности рассказов Лоусона стали впоследствии особенностями австралийской новеллы вообще.

* *

*

Первые десятилетия XX века, мировая война, экономический кризис, захвативший и Австралию, показали, что страна развивается по пути, общему для всех капиталистических государств.

Австралия начинает оглядываться вокруг, замечая, что она часть большого мира. Национальные темы в литературе в это время выражены менее ярко, все чаще появляются общечеловеческие и философские темы. Как говорят некоторые австралийские литературоведы, кончается детство австралийской литературы.

Однако период становления новой нации, «ревушие девяностые», до сих пор звучат в литературе романтическим отголоском. С большим теплом пишут австралийские писатели о времени, когда не было классов и основой человеческих взаимоотношений было товарищество. Это мы видим и в исторических романах и рассказах о прошлом, и в той особой теплоте, с которой австралийцы пишут о патриархальных обычаях деревни (Вэнс Палмер, Димфна Кьюзек).

В австралийском литературоведении принято заканчивать период 80—90-х годов в литературе 1923 годом, годом смерти Генри Лоусона (H. M. Green. «A History of Australian Literature»). Следующий период, охватывающий почти три десятилетия, заканчивается 1950 годом, когда, по словам А. Д. Хоупа¹, в литературе начинает, наконец, находить выражение то новое, что появилось в жизни Австралии уже в конце 20-х годов.

I. Lebedeva

FROM THE HISTORY OF THE AUSTRALIAN SHORT STORY

Summary

The article traces the origins of the short story in Australian literature and its links with Australian folklore and the democratic tradition which grew out of an increasing sense of national consciousness. The article gives some analysis of Lawson's stories as typical of the Australian short story.

¹ A. D. Hope. Australian Literature 1950—1962. Melbourne, 1963.

З. П. Дорофеева

ОСОБЕННОСТИ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(на материале прозы 20—30-х годов XX века)

С конца XIX века, завершив в основном свое «внутреннее» формирование, болгарская литература включилась в мировой литературный процесс. Сложность и своеобразие ее развития являются отражением тех значительных общественных явлений и эстетических поисков, которые в XX веке имели место в Болгарии и других странах.

В современном литературоведении остро встал вопрос о реализме, его сущности и границах. Это объясняется тем, что буржуазная реакционная литературная критика отказывает реализму в жизненности и противопоставляет ему модернизм как «единственно правильное выражение духа времени». Споры о реализме сегодня — это возобновление на новом этапе давнего спора об эстетическом отношении искусства к действительности¹.

Большая заслуга в защите реалистического искусства и в разработке теоретических основ реализма в болгарском литературоведении принадлежит Т. Павлову, Г. Цаневу, Л. Георгиеву, П. Пондеву, П. Динекову, П. Зареву, П. Русеву, К. Генову и др. За последние 20 лет им пришлось выступать по основным вопросам истории болгарской литературы, освобождая ее от буржуазно-эстетского толкования и вульгарного социологизма².

¹ См. сборники: Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959; Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965; Творческий метод. М., 1960; а также Д. Благой. Проблемы реализма (в кн.: Поэзия действительности. М., 1961); С. Петров. Реализм. М., 1964 и др.

² Г. Цанев. По пътя към реализма. София, 1958; его же. Писатели и проблеми. София, 1965; его же. Традиция и новаторство. София, 1965; Т. Павлов. К вопросу о реализме и романтизме (в сб.: Творческий метод. М., 1960); Л. Георгиев. Полемики. София, 1965; П. Динеков. Литературни въпроси. София, 1963 и др.

Важными и далеко не бесспорными для литературоведов были вопросы о путях развития реализма в болгарской литературе, о становлении литературы социалистического реализма, о соотношении реализма и романтизма. Эти проблемы поднимались в связи с дискуссиями о реализме 50—60-х годов, а также в связи с изучением творчества отдельных писателей. Понимание того, что «реализм — не свод раз и навсегда установившихся канонов, не застывшая и непреложная догма, а совокупность живых, гибких, непрерывно развивающихся принципов художественного творчества»¹, проходит через исследования современных болгарских литературоведов. Вместе с тем еще не до конца преодолена бытовавшая до последнего времени тенденция рассматривать критический реализм как естественное развитие сильных сторон романтизма, выводить социалистический реализм из критического. Эта тенденция не допускала возможности сосуществования реализма с другими творческими методами. Признание же существования в литературе XX века романтизма как особой формы художественного восприятия действительности дает возможность по-новому оценить творчество крупнейших поэтов² и прозаиков — П. Яворова, И. Йовкова, А. Каралийчева и др.

В данной статье сделана попытка на материале прозы 20—30-х годов выявить некоторые характерные черты литературы критического реализма Болгарии в сравнении с общими особенностями развития реализма XX века.

На судьбы литературы огромное влияние оказали те общественно-исторические события, которые потрясли мир в XX веке. Писатели были вовлечены в круг новых идей, проблем, тем. Они должны были сделать переоценку ценностей, выявив свое отношение к событиям I-й мировой войны, к Октябрьской социалистической революции. В мировоззрении некоторых крупных художников (Р. Роллан, А. Франс, А. Барбюс, Э. Хемингуэй) намечается перелом, но художественное выражение он получил не сразу, ибо «понять, освоить политически еще не значит освоить художнически. Очень часто художническое освоение отстает от современности или охватывает ее на поверхности, внешне и даже в том случае, когда художник политически стоит как будто на должной высоте»³.

В 30-е годы развитие реализма было обусловлено мощным

¹ Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. М., 1961, стр. 13.

² Д. Марков. Болгарская поэзия I-й четверти XX века. М., 1958.

³ А. Н. Толстой. О литературе. М., 1956, стр. 143.

антифашистским движением в европейских странах, объединением прогрессивных сил писателей.

Другим, не менее важным, моментом, определившим развитие критического реализма, является своеобразное движение эстетической мысли, сложность судьбы отдельных ее представителей¹. Некоторые писатели (Т. Манн, И. Бехер, Б. Брехт, Л. Стоянов и др.) подверглись влиянию различных модернистских течений, в которых они видели выражение протеста против законов буржуазного мира. И только преодолев заблуждения, лучшие из них сумели подняться к вершинам реалистического искусства.

Существование молодой советской литературы с ее ярко выраженной идейностью, высокой художественностью не только способствовало формированию нового метода на Западе, но духовно поддерживало тех писателей, которые стремились постичь правду жизни. В творчестве отдельных писателей возникает тема народных масс как движущей силы истории (Р. Роллан, Д. Лондон; из болгарских писателей — Г. Караславов, К. Велков). Проблема героя, основная проблема реалистического искусства, углубляется: ее разрешение связано теперь не только с гуманистическими поисками смысла жизни, но и с пониманием неизбежности гибели старых буржуазных иллюзий. Внутренний мир героя расширяется, исследователи отмечают интеллектуальный характер его поисков, стремление синтезировать и анализировать явления общественной жизни, и — не в последнюю очередь — явления науки, искусства.

Понимание относительности буржуазных канонов (даже при очень нечеткой философской позиции — например, Т. Манна, Б. Шоу) дает писателям право обращаться к сатире. Палитра художников-сатириков в XX веке очень разнообразна — от философских размышлений Т. Манна и Б. Шоу до гротескно-карикатурных образов Я. Гашека и социально-философской сатиры К. Чапека. Гражданская необходимость разоблачения античеловеческой сущности буржуазного мира определяла содержание сатирических произведений XX века.

Расширение круга проблем, углубление философских поисков смысла жизни, ярко выраженная тенденциозность — все это влекло к поискам новых форм. Такой формой явился роман, который оказался способным отразить сложные явления жизни. Социально-бытовой, фантастический, интеллектуальный, символический, биографический, нравственно-драматический,

¹ Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. М., 1961.

лирический, эпический¹ — роман развертывает перед читателем многообразие жизненных явлений, связывает исторические события с современностью.

На развитие критического реализма в болгарской литературе XX века, кроме событий мирового масштаба, оказали влияние Балканские войны, революционные выступления трудящихся в 1923 и 1925 гг. Политическая дифференциация писателей, происходившая и в европейских странах, ярче и определеннее проявлялась в Болгарии. Увлечение части писателей и поэтов символизмом и экспрессионизмом (Г. Милев) было непродолжительным, «отчужденность и бесстрашие» символистов, о котором говорил И. Вазов в 10-е годы², оттолкнула от них читателей. И вместе с тем наличие в творчестве П. Яворова, Л. Стоянова, Г. Милева и некоторых других социальной тематики, что выражалось в трагическом ощущении времени, облегчало разрыв с эстетическими принципами модернистов. По наблюдениям советского исследователя Д. Ф. Маркова, «...черты трагедийности (разумеется, в конкретно-историческом выражении) были присущи в начале XX века многим художникам слова различных стран, и в этом проявлялась одна из закономерностей развития мирового литературного процесса»³. Именно в 20-е годы в болгарской литературе происходят такие сдвиги, которые давали возможность марксистской критике (Г. Бакалов, Т. Павлов) говорить о новом этапе в развитии пролетарской литературы — социалистическом реализме, основоположником которого в Болгарии является Христо Смирненский.

Таким образом, реализм в болгарской литературе XX века был тесно связан с развитием нового искусства и где-то соприкасался с модернистскими явлениями. Главная же тенденция развития — это критика буржуазной действительности, разоблачение беспринципности, продажности «хозяев» жизни и утверждение высоких моральных качеств людей труда.

Стремясь проследить картину падения буржуазных нравов, буржуазного искусства, писатели-реалисты выступают с различными философскими и политическими концепциями, выработанными на почве буржуазной идеалистической философии (Н. Райнов, Г. Райчев, Елин Пелин, А. Страшимиров, И. Йовков, Г. Стаматов и др.). И только часть писателей приходит к

¹ В. Днепров. Черты романа XX века. М., 1965.

² Иван Вазов. Собрание сочинения в двадцет тома. Т. IV. София, 1956, стр. 259.

³ Д. Марков. Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1959, стр. 26.

пониманию исторического значения народных масс, что находит свое отражение в прозе, особенно в прозе 30-х годов (Л. Стоянов, Г. Караславов, О. Василев, С. Загорчинов).

Реализм XX века отличается от ранних этапов своего развития расширением круга тем и проблем. Это целиком относится и к болгарской прозе 20—30-х годов. Включение в сферу духовного общения философских размышлений о жизни и смерти (Елин Пелин, «Под монастырской лозой»; Йордан Йовков, «Земляки»; В. Мусаков, «Кровавые пятна»; А. Страшмиров, «Вихрь»; Л. Стоянов, «Холера» и др.), о добре и зле (Елин Пелин, «Земля»; И. Йовков, «Старопланинские легенды», «Песни колес» и «Вечера на Антимовском постоялом дворе»; А. Каралийчев, «Рожь» и «Росенский каменный мост») приближает болгарскую литературу к мировому литературному процессу.

Традиционная тема столкновения «маленького» человека с большим миром находит новое освещение. Она по-разному трактуется Елиным Пелиным («Земля», «Я, ты, он»), А. Каралийчевым («Рожь», «Птичка из глины»), Г. Стаматовым, Г. Райчевым и др. Общегуманистическое толкование этого конфликта обретает иногда конкретное социальное звучание, и он выходит за рамки темы «униженных и оскорбленных» (О. Василев, «Белая тропа»).

Расширение тематики, углубление конфликтов и образов связано с изменением оценки сентябрьских событий 1923 года в Болгарии. Если в 20-е годы осмысление этой темы выливалось в изображение трагической судьбы смельчаков, дерзнувших подняться на борьбу, а жизненная правда измерялась подчас страданиями, то в 30-е годы Сентябрь 1923 года входит в сознание писателей как героический подвиг людей, понимающих смысл революционной борьбы¹.

Таким образом, соприкасясь в основном с европейским реализмом, болгарская литература имела и свою национальную специфику. Своеобразие болгарской литературы заключалось еще в одном очень важном моменте: 20-е и 30-е годы отмечены стремительным развитием сатиры. В отличие от европейской литературы, в болгарской поэзии 20-х годов и в прозе 30-х утверждается пролетарская сатира, влияющая и на развитие демократической сатиры². Несмотря на известную ограниченность

¹ Р. Ликова. Българската белетристика между двете войни. София, 1965, стр. 141.

² Р. Ликова. Сатира в българската литература през тридесетте години на XX век. — Годишник на Софийския университет — филолог. факт. Т. IV, 2, 1959.

проблематики, можно говорить о расширении и углублении этического начала в литературе критического реализма (в том числе в творчестве Елина Пелина, Г. Стаматова).

Тема войны естественно вошла в творчество как писателей старшего поколения (И. Вазов, Елин Пелин, А. Страшимиров), так и писателей, чье творчество формировалось во время войны (В. Мусаков, И. Йовков, Л. Стоянов), но раскрытие ее было далеко от истины. Война на Балканах — это переплетение сложных исторических и экономических моментов. Балканская война, по мысли В. И. Ленина, «есть одно из звеньев в цепи мировых событий, знаменующих крах средневековья в Азии и в восточной Европе»¹. Здесь сказалось сильное «реакционное влияние и давление могущественной европейской буржуазии», «слабость пролетариата на Балканах». Оценка 1-й Балканской войны, носившей объективно прогрессивный характер (В. И. Ленин писал о ней, что «даже буржуазная печать всей Европы, защищавшая из реакционных и корыстных целей пресловутое *status quo* на Балканах, признает теперь единодушно, что началась новая глава всемирной истории»²), зачастую неправомерно переносилась на 2-ю Балканскую войну 1913 года и 1-ю мировую войну³. Естественно, что смещение исторических событий и их неверное толкование и изображение имели место в болгарской реалистической литературе: в произведениях И. Вазова, Елина Пелина, И. Йовкова, Г. Райчева, А. Страшимирова и др.

Как писатели-гуманисты, болгарские художники слова видели и понимали всю бездну человеческого страдания на войне — оторванность крестьянина от семьи, от привычного крестьянского труда, лишение нехитрых человеческих радостей. Но вместе с тем некоторые писатели разделяли официальную точку зрения, приправленную угаром шовинизма. Отсюда происходило столкновение разных отношений к войне, к воинскому долгу.

Одним из первых крупных произведений о войне был роман А. Страшимирова «Вихрь» (1922 г.), в котором художествен-

¹ В. И. Ленин. Балканская война и буржуазный шовинизм. — Полн. собр. соч. Т. 23, стр. 38.

² В. И. Ленин. Новая глава всемирной истории. — Полн. собр. соч. Т. 22, стр. 155.

³ Балканская война между Болгарией, Сербией, Черногорией и Грецией, с одной стороны, и Турцией — с другой, велась во имя национального освобождения Балканского полуострова от 500-летнего турецкого порабощения. В результате освобождения балканских земель усилились противоречия среди участников войны и заинтересованных европейских государств. 2-я Балканская война носила чисто милитаристский и шовинистический характер, она способствовала обострению противоречий и усилила подготовку и развязывание 1-й мировой войны.

ность изложения удивительно гармонично сочеталась с репортажем, очерком и дневником. Роман раскрывает внутренний мир интеллигента, попавшего на фронт, мир крестьянина, мир офицера. В сложном, но вместе с тем до предела обнаженном отношении солдата к войне, к выполнению воинского долга А. Страшимиров намечает решение темы войны.

Герой книги писатель Големанов, находясь на фронте, хладнокровно анализирует свое состояние и дает оценку происходящим событиям. Раздвоенность его души идет от столкновения двух начал: с одной стороны — долг воина, с другой — совесть гуманиста. Голос воина подавляет подчас голос человека. Этот психологический поединок запечатлел мрачную нравственную коллизию в сознании части болгарской интеллигенции во время войны.

Аналитическим складом ума Големанов близок героям европейских и русских писателей-реалистов (например, Анри Барбюса и А. Толстого), но в отличие от них у героя А. Страшимирова «голос воина заглушает сомнения гуманиста»¹.

Нравственно-психологическое раскрытие проблемы человека на войне определяет новеллистику Елина Пелина, Г. Райчева, И. Йовкова, В. Мусакова.

В рассказах Г. Райчева («Лало» — 1917, «Маленький мир» — 1919, «Беженка» — 1926, «Пестрые четки» — 1933 и др.), отчетливо звучит тема «маленького человека» — «пахаря» на страшной ниве войны. Нарочитое сужение мира этого «маленького человека» позволяет художнику раскрыть трагедию человеческих судеб. Соотнося интимные переживания героя с большим миром, миром зла, писатель в судьбе простых людей («Лало», «Маленький мир») видит не только отдельные судьбы тружеников, но и судьбу народа, несущего бремя войны на своих плечах. Но постановка острых социальных проблем времени чужда творческой природе Г. Райчева, поэтому художник оценивает войну с нравственных позиций, не видя в солдате-труженике солдата-бойца.

Такое же раскрытие темы войны мы находим в новеллистике Йордана Йовкова. Не понимая исторического хода и политической сущности военных событий 10-х годов XX века на Балканах, Йордан Йовков, как и многие честные художники, стремился дать им нравственную оценку. Как отмечала критика 30-х годов², он чувствовал и передавал боевой пафос, патриоти-

¹ Минко Николов. Антон Страшимиров. София, 1965, стр. 128.

² Ив. Мешек. Йордан Йовков. Романтик-реалист. София, 1947, стр. 35.

ческий подъем, который охватывает солдат, идущих сражаться за родную Болгарию. Рассказы о войне позже были объединены в три цикла: «Земляки», «Они победили» и «Походы и сражения», в которых проявились прежде всего общегуманистические позиции писателя. В описании поля битвы, короткого фронтового отдыха, в разговорах, в картинах похорон, в изображении деталей быта — во всем Йордан Йовков выступает как человек, которому близки чувства и мысли простых людей. Нельзя согласиться с той оценкой, которую давало левосектантское литературоведение, видевшее в поэтизации патриотического чувства, героического подвига народа проявление «религиозно-кошмарного экстаза» Йордана Йовкова¹.

Йордан Йовков не закрывал глаза на будни фронтовой жизни, он видел всю противоестественность войны, враждебность ее человеку. Общегуманистические принципы (а не христианские!) давали ему возможность изобразить реалистическими приемами бессмысленность кровавой бойни.

«...Все поле было покрыто трупами. Сотнями, а то и тысячами. Необычный гигантский морг, от которого исходит леденящий ужас смерти. Я смотрел... и казалось мне, что где-то уже я это видел.

Бескрайнее поле, усеянное неподвижными телами, оцепеневшими в разнообразных и болезненных позах, в которых их застала последняя искра жизни. Прилетели черные птицы. Развороченные орудия и одежда, засохшие потоки крови... А далеко над низким горизонтом завис кроваво-красный диск солнца...»²

В этом описании нет ничего мистически-религиозного; наоборот, реализм И. Йовкова в осязаемо-пластическом изображении поля боя после разыгравшегося на нем сражения близок реалистической манере письма Л. Н. Толстого в его «Севастопольских рассказах» и романе «Война и мир».

В 30-е годы, когда готовилась 2-я мировая война, Йордан Йовков вновь обращается к этой теме, пытаясь оценить ее с новой точки зрения. В этом смысле сборник рассказов «Песня колес» — свидетельство более углубленного видения писателем жизненных конфликтов. Писатель остается верен себе: войну он изображает через судьбу простых людей, и романтически-психологическая характеристика не снимает социального звучания темы. В рассказе «Последняя радость» в центре образ продавца цветов Люцкана. Необычная для мужчины профессия

¹ Ив. Мешекков. Йордан Йовков. Романтик-реалист. Стр. 35.

² И. Йовков. Собрани съчинения в седем тома. Т. 1. Разкази. София, 1956, стр. 494.

подчеркивает и своеобразие его характера: он мечтатель, романтик, человек, щедро одаряющий счастьем и красотой других. Цветок, подаренный ему на вокзале незнакомой девушкой в знак признательности, сопутствует ему в трудных буднях войны. Этот цветок — символ человеческой веры в жизнь. В последней сцене рассказа (убитый Люцкан с устремленным в небо взглядом неподвижных глаз и протянутой рукой — и размышления полковника о последних мыслях убитого и о том, что значит его вытянутая рука) заключена горькая ирония и осуждение писателем войны, которая убивает жизнь. Здесь Йовков поднимается до глубокого, осознанного неприятия войны с гуманистических (а не пацифистских!) позиций.

«...Война!.. Вот она, страшная и безжалостная война! Нет на земле большего бедствия, чем от нее. А вы что думаете, когда идете?..», — спрашивает Рачо Самсарат, смелый и беззаботный человек, к которому уже подкралось сомнение в необходимости войны¹.

В разработке темы войны и человека болгарские писатели шли от морально-психологического раскрытия ее к социальному освещению. В процессе творческого созревания писателя для него становились ясны и причины возникновения войны, и характер ее. Расширение и, главное, углубление понимания этой темы происходит в 30-е годы, когда тревога за судьбы мира объединяет писателей разных взглядов в единый антифашистский фронт. Наиболее значительным произведением о войне в это десятилетие была повесть Л. Стоянова «Холера» (1935 г.)².

Написанная как военный дневник, она не только раскрывает психологические импульсы героя, но, в отличие от «Кровавых пятен» В. Мусакова, сравнивает это состояние с состоянием солдат, офицеров. Обостренное сознание воина воспринимает все происходящее в мире как хаос, как торжество зла, но здравый смысл не дает герою впасть в пессимизм. Наоборот, он видит трагедию человека на войне, он начинает понимать преступность ее. Пройдя через горнило боев, чудом выжив, сталкиваясь с разными людьми и анализируя увиденное и услышанное, герой говорит:

«У меня нет голоса... холера отняла у меня голос, осколки гранат обескровили меня... Тысячи и тысячи наших братьев

¹ И. Йовков. Избрани разкази в два тома. Т. 1, стр. 192.

² Богомил Нонев. Людмил Стоянов и повестта му «Холера». — В кн.: Л. Стоянов. Холера. София, 1965; см. также сб.: «Людмил Стоянов. Изледование и статии за творчеството му». София, 1961.

лежат там... бессмысленно убитые. Война — враг народа — вот урок, вынесенный каждым солдатом»¹.

Так под влиянием трагических событий в Европе трансформируется тема войны в творчестве крупнейших писателей-реалистов Болгарии.

Гуманистическая направленность, тревога за судьбы молодого поколения, философичность сближают произведения болгарских писателей с произведениями о войне А. Барбюса, Э. Ремарка, Э. Хемингуэя и др.

Если раскрытие темы войны естественно включает реалистическую болгарскую литературу в мировой литературный процесс, то раскрытие второй темы — темы крестьянской жизни — подчеркивает демократическое своеобразие болгарской литературы и дает возможность соотнести ее с реалистической литературой XX века в философском плане — в плане понимания добра и зла.

Развитие критического реализма в болгарской литературе отчетливо прослеживается на проблематике и образной системе, связанных с крестьянской темой. Если в творчестве Т. Влайкова в 90—900-е годы ощущаются народнические иллюзии, то в произведениях Елина Пелина в начале 900-х годов отчетливо проявляется классовое сознание героев, сила протеста («Андрешко», «Несжатая полоса» — 1-я редакция — и др.). В послевоенной литературе в силу больших общественных потрясений подход писателей-реалистов к крестьянской теме несколько изменился. Пролетарская литература 20-х годов и литература социалистического реализма 30-х годов отражают пробуждение классового сознания крестьян. Поэтому традиционные конфликты, основанные на притягательной силе земли, денег, находят в творчестве Г. Караславова, О. Василева, К. Велкова не только нравственно-психологическое, но и социально-политическое толкование.

В произведениях Елина Пелина, Йордана Йовкова, А. Каралийчева освещение конфликтов дано, как правило, в моральном плане. Писатели, исходя из народного представления о добре и зле, создают глубоко драматические ситуации и психологически убедительные образы.

В основе конфликта близких по сюжету повести Елина Пелина «Земля» (1921 г.) и драмы Йордана Йовкова «Боряна» (1932 г.) — власть денег над людьми. Крушение патриархальных деревенских устоев происходит под мощным влиянием капитализации деревни. Там, где кончается власть земли, начинается

¹ Л. Стоянов. Избранное. М., 1953, стр. 345.

власть денег; и в повести Елина Пелина, и в пьесе И. Йовкова раскрывается процесс деградации человека, находящегося во власти собственных инстинктов. Енё («Земля») — кулак, хищник, сельский предприниматель, скупающий землю и выколачивающий последние копейки из крестьян в своей корчме. Страсть к обогащению лишает его человеческих черт, обнажая животные инстинкты и ненавистническую мораль. Даже неодушевленные предметы — дуб и нива, принадлежащие старшему брату, вызывают в нем бешеную злобу. «...Разлеглась, как чужая скотина, среди его собственных нив!», — думает он, глядя на изломанную линию ограды, отделявшей его землю от нивы брата¹.

Не менее отвратительными чертами наделены и персонажи драмы И. Йовкова «Боряна». Златил — властный человек, которого в молодости алчность толкнула на преступление; подставить ему и его сын Рали, замышляющий преступление; своеобразной «леди Макбет» выступает Вида — жена Рали, поддерживающая его в гнусных делах.

Таким образом, на первый план выдвигаются люди морально ущербные, над которыми тяготеет не только власть земли, но и власть денег. Тот «новый, невидимый, непонятый враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за границы»², разрушал устои деревенской жизни, ломал привычный ритм, вторгался в семейную жизнь людей. Людям мира зла противопоставлены люди, сеющие добро, олицетворяющие красоту жизни, высокое нравственное начало. Это Цвета и ее мать, Ана и Иван Кунчины («Земля»), Боряна и Андрей («Боряна»). Они являются носителями гуманистической философии, веры в то, что добро способно победить зло. В повести Елина Пелина «Земля» эта концепция конкретизируется раскрытием судьбы Ене: движимый чувством раскаяния, он раздает землю, деньги, окончательно предается пьянству, разоряется и умирает. В пьесе И. Йовкова происходит нравственное перерождение Рали под влиянием добрых мыслей и чувств. Но несмотря на привлечение в повесть и драму ложных идей, связанных с недостаточным пониманием писателями социальной основы психологических конфликтов, «Земля» и «Боряна» — значительный вклад в реалистическую литературу межвоенного двадцатилетия.

Вторая линия в изображении крестьянской жизни — романтическая, она дает возможность апеллировать к внутреннему миру героя, раскрывая его душевные качества. Самыми

¹ Елин Пелин. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1962, стр. 110.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 20, стр. 21.

крупными новеллистами романтически-реалистического плана были Йордан Йовков и Ангел Каралийчев.

В центре творчества Йордана Йовкова — человек. Понимание сущности человека у писателя связано с гуманистической идеей ценности и цельности человеческого характера, человеческого бытия. Йовков видит смысл человеческой жизни в том, чтобы делать добро, приносить счастье, постигать красоту. Левосектантская критика 30-х годов¹ видела в этом «возвеличение и увековечение старого», «отрицание нового», «реакцию на новое», «утверждение мистического начала». Действительно, социальные конфликты, которые обуславливали бы какие-либо поступки героев, уходят у Йовкова на второй план, разрешение их дано в моральном плане, что связано с мироощущением писателя: Й. Йовков не смог в своем творчестве расширить рамки видения мира, он ограничивался этической оценкой жизненных конфликтов.

Нравственное начало в какой-то степени связано у Йовкова с религиозной моралью, религиозными догмами. Идея вечного «добра» близка толстовскому учению, распространившемуся в Болгарии². Йорданом Йовковым было воспринято непротивление злу насилием, «оно органически входит в его этическую программу и своеобразно окрашивает трактовку большого количества созданных им реалистических образов»³. Но это ощущается косвенно, ибо не мотив смирения главный в его творчестве, а мысль о жизнеутверждающем начале человеческого бытия. Даже образы крестьянок, чья красота воспринимается как символ чистоты, доказывают не религиозность писателя (как считает Н. Атанасов⁴), а его гуманистический взгляд на жизнь. Поэтизация женской красоты идет от понимания внешней красоты как отражения красоты внутренней. В этом ощущается и влияние устного народного творчества.

«Для Йовкова красота — в духовной полноценности человека, она является высшим выражением полного расцвета духовных сил человека. В условиях изображаемого Йовковым общества красота для писателя является нравственной силой, не примиряющейся с действительностью. Она — зов души народ-

¹ Ив. Мешеков. Йордан Йовков. Романтик-реалист. Стр. 11.

² Г. Константинов. Лев Николаевич Толстой в България. — В сб.: Г. Константинов. Нашите учители. Русия и българите... София, 1959.

³ В. Д. Андреев. Йордан Йовков — новелист. — Език и литература, кн. 3, год XIX. София, 1964, стр. 18.

⁴ Н. Атанасов. Вечната жена у Йовкова. Естетическо и етическо начало. — В кн.: Й. Йовков. Литературен сборник под редакцията на проф. М. Арнаудов. София, 1938, стр. 6.

ной, стремящейся вырваться из кошмарного мира — человеческого горя и страданий. Красота у Йовкова, наконец, требует вернуть человеку утраченную радость, материнскую ласку, чистое и светлое чувство любви к любимой, радость созидательного творческого труда¹.

Йордан Йовков не проходит мимо темных сторон жизни, он видит бедность, несчастья, болезни, падение нравов. В рассказах И. Йовкова — целая галерея обездоленных, несчастных, бедных. Таковы Серафим (рассказ «Серафим»), Нонка («Белая ласточка»), Чужак (из одноименного рассказа) и др. «Боже! Сколько горя на белом свете!» — говорит Моканин в рассказе «Белая ласточка». В рассказе «Мечтатель» неосуществимая мечта почтового служащего Боянова о личном счастье превращается в болезненную, навязчивую идею, причиняя человеку, живущему в равнодушном обществе, страшную боль. Раздумье о человеке придает этому рассказу особую тональность. Страдания Валкадина («Валкадин говорит с богом»), враждующего с обществом, достигают кульминации. Он разговаривает с богом, изливая всю горечь обиды, причиняемой жизнью: «Почему нет добра, а зло ширится!... Нет милости, нет добрых слов, нет уважения... Когда покупают или продают что-нибудь, то человеческие глаза смотрят. А когда судят человека, когда жизнь его на волоске, глядят сквозь пальцы... Почему убивают невиновных и почему притесняют бедных?». Автор не равнодушен к судьбе этих людей, его рассказы полны сочувствия и веры в человека, они несут в себе моральное осуждение социального зла.

Нельзя не согласиться с теми критиками, которые видят в творчестве Йордана Йовкова не уход от социальных вопросов времени, а этическую проекцию их в душе народа. «Когда он изображал прошлое, то обращал взгляд на настоящее, когда восхищался Шибилем, то думал о муках Чужака, когда воспевал Индже, то сердце его плакало от обиды и унижения вместе с сельским учителем Палазовым, муками Боянова, с умирающим, протягивающим из последних сил руку к полевому цветку Люцканом»².

Тема крестьянской жизни находила очень своеобразное отражение в творчестве Ангела Каралийчева — крупнейшего художника слова. Прошлое и настоящее он пропускал сквозь призму своего сердца, сердца сильного и любящего.

¹ П. Пондев. Рассказы И. Йовкова. — В кн.: И. Йовков. Избранные рассказы. София, 1958, стр. 15.

² Асен Тодоров. Красивото и доброто у Албена и Боряна. Септември, XIX, 1966, № 2, стр. 168.

В 20-е годы А. Каралийчев был одним из тех немногих писателей, которые в начале своего творческого пути отразили тему революции. Появление сборника «Рожь» в 1923 г. и осуждение в нем фашистского террора было большим событием в литературе. Писатель не показывает революционных боев, не выступает как поэт-глашатай, он повествует о трагической судьбе павших и их близких. О погибшем Андрее («Куршум-колодец») грустит Ганка, его славе завидует пастух, который хочет идти по стопам погибшего, старый дед Златан говорит о нем, что он умел вести за собой людей. «У человека, что за правду борется, слово железное»¹. Старый дед Пею («Дед Пею») приходит на могилу сына, чтобы поговорить о жизни: он знал, что сын его боролся, чтобы перестроить жизнь, он говорил всегда только правду, он был среди тех, кто боролся с фашистами до конца. Поэтому образ сына вырастает в фигуру сказочного богатыря — заступника народного. И все же даже в этом сборнике общественная борьба нашла лишь косвенное отражение: ее отзвуки доносятся до читателя как отдаленные раскаты грома.

Любимые герои А. Каралийчева — «маленькие люди» из сел, которые составляли многомиллионную армию «униженных и оскорбленных». В молодости буйные и удалые, они теряли к концу жизни энергию. Забитые горем и нищетой, придавленные жестокой действительностью, они безразличны к тому, что происходит вокруг. В лучшем случае они живут во власти героического прошлого, как дед Златан и дед Пею. Весь смысл жизни у этих бедных людей заключен в воспоминаниях о прошлом, с настоящим их связывает какой-нибудь дорогой для них предмет. У слепого Талея — гадулка, на которой он играл для крестьян («Слепой гадулар»). Нетребовательный, добрый, он мечтал о колодце со святой водой, которая может вернуть зрение слепому. У деда Божила («Надежда деда Божила») — спрятанный золотой лев, доставшийся ему от отца, повешенного турками. Золотая кокарда как будто согревала его последним воспоминанием и последней надеждой, но лев оказался медным... Наивные мечты, наивные радости... Однако это поддерживало людей в жизни. С утратой мечты, надежды уходила из них и жизнь.

Свои глубоко поэтические рассказы писатель строит на реалистической основе. Например, вот как передает А. Каралийчев атмосферу тревожных военных лет:

¹ А. Каралийчев. Избранные произведения. София, 1957, стр. 25.

«Целую ночь медленно поскрипывали широкие, запряженные волами арбы, которые тронулись из безвестных северных сел, доверху нагруженные домашним скарбом. Старики шагали рядом, покорно опустив головы, а ребятишки озирались, как зайчата. Угрюмые люди забили дороги Добруджи. А осенний дождь моросил, поливая почерневшее жнивье...» («Переселенцы»)¹.

«Сельский майдан походил на военный лагерь: целая рота солдат в зеленой форме оцепила улицы, змеинный глаз пулемета уставился на перепуганных крестьян, которые стояли кучкой и спрашивали друг друга, что с ними будет. Какое зло сделали они этим явно враждебным к ним господам? Землю отняли, гребут зерно из закромов, всех птиц по дворам переловили. Теперь и их самих забрали» («Серна»)² и т. д.

Приметы времени, детали быта, конфликты служат только отправной точкой повествования. Часто его рассказы на историческую тему звучат современно («Хан Крум и его кавхан»), а рассказы о современной болгарской деревне наполнены отзвуками событий прошлых лет («Иван Кралев»). В ответах старика на вопрос болгарского хана: «Почему так быстро погибла ваша могучая держава?» — звучат вполне современные суждения о причине прихода к власти фашистов в Болгарии: распри в правительстве и быстрая сменяемость правительственных кабинетов, усиление эксплуатации и продажность судей, отсутствие высоких гражданских и патриотических чувств у молодого поколения. И только всеочищающий огонь борьбы может избавить болгарскую землю от скверны («Их болезнь страшнее чумы, а гниющему улью место не на пасеке, а в огне»). Естественно, что это не политическая программа писателя и даже не оценка действительности, — но все же писатель, отошедший во второй половине 20-х годов от революционной борьбы, не отрывает своих героев от действительности, видит перспективу исцеления («Рождь» — 1925, «Сокровище» — 1927, «Лживый мир» — 1932 и др.).

Образы героев А. Каралийчева, полные поэзии, лирического настроения, создают эмоциональную атмосферу в рассказах. Природа, предметы — все одухотворяется, все гармонирует с настроением и характером персонажа. Дед Минчо, узнав о гибели сына, вошел во двор, «его осиротевшая душа захлебнулась горем. Деревья плыли перед его помутившимся взором. Покатилось сломанное колесо, которое уже много лет стояло

¹ А. Каралийчев. Избранные произведения, стр. 178.

² Там же, стр. 171.

прислоненным к плетню, тоскуя по осевшим полевым дорогам, над которыми склоняются колосья и зверобой. Дед Минчо пошел к развесистой груше и присел. Серьгами свисали зарумянившиеся на солнце плоды и падали на землю при малейшем дуновении ветра»¹. Здесь все подчеркивает утрату.

Без углубленного психологического рисунка, без философских обобщений, писатель, создавая определенное настроение, по существу, выдвигает проблему человека. Эта проблема у Каралийчева имела ту же философскую и социальную основу, что и у Йордана Йовкова. Человек рождается свободным и равноправным, законы человеческого общества (буржуазного) делают его несчастным. Для того чтобы остаться человеком, необходимо быть ближе к природе, ибо в нравственном перевоспитании заложена возможность изменения человеческих отношений. У Йовкова эта концепция выражена довольно ясно: она вытекает из того, как происходит разрешение конфликтов; у Каралийчева она выражена косвенно: в своеобразной идеализации патриархальных отношений, в поэтизации добрых человеческих чувств и поступков. В рассказах А. Каралийчева действительно нет «разоблачительной силы писателей критического реализма начала века»², но в них явственно ощущается искренняя заинтересованность писателя в раскрытии судьбы и души человека. Человек-легенда, человек-песня, человек-труженик — вот эстетическая основа творчества А. Каралийчева.

Таким образом, крестьянская тема, традиционная в болгарской литературе критического реализма, несколько трансформируясь, вскрывала и глубину человеческого страдания, и многогранность человеческой природы, но освещение ее шло в нравственно-психологическом плане. Творчество Елина Пелина, И. Йовкова, А. Каралийчева 20—30-х годов дополняет картину реалистического изображения действительности. Оценка современных проблем с нравственно-психологической, моральной стороны ни в коем случае не дает права зачислить этих крупнейших реалистов в лагерь буржуазных литераторов³. Демократическое в своей основе, творчество Елина Пелина, И. Йовкова, А. Каралийчева продолжало на новом историческом этапе развивать традиции критического реализма.

Третьей важной темой, развиваемой литературой межвоен-

¹ А. Каралийчев. Избранные произведения, стр. 57.

² С. Султанов. Поет в прозата. (Предисловие к кн.: А. Каралийчев. Избрани произведения в три тома. София, 1962—1963).

³ В 20—30-е годы творчество Елина Пелина, И. Йовкова и А. Каралийчева оценивалось марксистской критикой односторонне.

ного двадцатилетия, была тема города. В силу происшедших сдвигов, в первую очередь — интенсивного развития городов, эта тема приобрела особую общественно-политическую и литературную значимость. Город становится центром наиболее острых социальных столкновений, он определяет экономическую жизнь страны, поглощает огромную армию обездоленных и разорившихся крестьян, город дает работу молодой болгарской интеллигенции.

Эта тема отразилась в творчестве писателей-реалистов 20—30-х годов¹: Г. Райчева, Елина Пелина, С. Минкова, Г. Стаматова и др. Наиболее значительным писателем, чье творчество целиком связано с темой города, являлся Г. Стаматов. Он был «...пленником большого города, столицы того «Содома», где вместе с ним жили эти «отвратительные животные», называемые людьми, эти «наихудшие животные, потому что они умны, по-лиси хитры, по-звериному хищны, гадки как гиены...» Он любил этот город и не мог без него жить, писал Христо Миндов², близко знавший писателя.

Г. Стаматов не создавал больших художественных полотен, но в пределах рассказа он сумел передать жизнь города³ — жизнь с черного хода. Он верно уловил и воссоздал тот процесс перерождения, духовного предательства, который происходил в рядах болгарской буржуазии и в части демократической интеллигенции, напуганных революционными боями 20-х годов.

В поле зрения художника — судьбы не униженных и обездоленных, не люди «дна» и рабочих кварталов, а представители интеллигенции, служащие, буржуазные дельцы.

Творчество Г. Стаматова вызывало, однако, в 30-е годы противоречивую оценку в критике. Признавая, что сильной стороной таланта писателя является срывание маски благопристойности и благополучия с «хозяев» жизни, критика вместе с тем объявляла его «скептиком», «нигилистом» и «пессимистом» в силу того, что, разоблачая действительность, Г. Стаматов не противопоставлял ей в своих рассказах никаких положительных идеалов, не выдвигал никакой программы борьбы (Г. Цанев в 1932 году в статье «Г. П. Стаматов»⁴ говорит о глубокой пессимистичности взглядов писателя).

¹ Ст. Михайловски, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си: София, 1963.

² Там же, стр. 383.

³ См. Г. Цанев. Проблеми на днешната българска литература. — В кн.: Писатели и проблеми. София, 1965, стр. 94.

⁴ Г. Цанев. Критика. София, 1961, стр. 270.

Критика подчеркивала сатирическую направленность творчества писателя, отмечая, что вместо того «чтобы раскрывать события... он дает оценку им»¹. Современные исследователи творчества Г. Стаматова целиком относят его к сатирикам XX века². Здесь, на наш взгляд, до сих пор ощущаются исходные позиции характерологической школы³.

Сильная разоблачительная тенденция, пронизывающая рассказы Г. Стаматова, не является результатом использования автором гротескно-сатирических приемов создания художественных образов и конфликтов. Изображаемые Г. Стаматовым картины и столкновения отличаются полной жизненной достоверностью. Нравственная позиция писателя, всюду явственно ощущаемая в рассказах, углубляет критическое осмысление действительности.

Так, например, в рассказах «Вирянов» (1922 г.) и «На якоре» (1925 г.) Г. Стаматов обращается к проблеме человека. В первом рассказе («Вирянов») эта проблема связана с раскрытием судьбы начинающего писателя, приехавшего из провинции в столицу. Не лишенный честолюбия, Вирянов вначале вызывает симпатию не только упорным сопротивлением трудностям, но и искренностью молодого чувства. Писатель, проследившая судьбу своего собрата, прекрасно уловил, что в период больших политических потрясений происходит отбор «человеческого материала». Не придерживаясь революционных взглядов, Г. Стаматов тем не менее сурово осудил приспособленчество, хамелеонство, фарисейство, делячество в лице своего героя. Вирянов довольно быстро отказался от «провинциальных» привычек, вышел на дорогу «большой жизни». Его тщеславие было удовлетворено — он стал крупной фигурой в буржуазной прессе. Отвергнув любовь, продав талант чистогану, отказавшись от идеалов юности, он становится поставщиком гнилого товара для верхушки общества. Правда, его иногда посещают музы, он вспоминает, что он писатель, что есть в мире имена Пушкина, Лермонтова, Салтыкова-Щедрина, Гете и др. Но это воспоминания

¹ Г. Цанев. Критика. София, 1961, стр. 271.

² Симеон Султанов. Сатирици. София, 1964; С. Султанов. Своеобразие на сатирика. — В кн.: Г. П. Стаматов. Съчинения в два тома, т. I, София, 1961.

³ Известно, что на Западе один из видных представителей этой школы голландский филолог В. Панненберг дал «юридическое и криминологическое исследование с помощью статистики различия типов юмориста и сатирика, опираясь на косвенное свидетельство и биографические данные», по которому «остроумие юмористов зиждется на любви и доброте, остроумие сатириков — на скепсисе» (цит. по кн.: Теория литературы. Т. 2, М., 1964, стр. 363).

вание и эти имена нужны ему для того, чтобы «дотянуть» свое имя до их имен. Вириянов верит, что теперь, когда он обеспечен, он создает «нечто величественное, глубокое, обдуманное».

Перерождение эстетических, политических и моральных принципов героя Г. Стаматов раскрывает различными художественными приемами, используя и самоанализ героя, и диалоги, и иронию. Писатель выступает здесь как реалист, в чьем творчестве, естественно, сильна обличительная тенденция.

Второй рассказ («На якоре») продолжает ту же тему — тему предательства общественных идеалов. Г. Стаматов клеймит мелкобуржуазное перерождение неустойчивых элементов социалистической партии. Герой рассказа Скалов, некогда участник революционного движения в Болгарии, постепенно отходит от борьбы и отказывается от ее идеалов, сохраняя при этом видимость «борца». Встреча с другом молодости несколько будоражит его воображение, но привычка к материальному благополучию затягивает болотной тиной его мысли. Образ омещанивающегося Скалова близок образу перерожденца-мещанина в стихотворении В. В. Маяковского «О дряни». Скалов создает дома «ленинский уголок», в котором «предается размышлениям, строит планы длительной и упорной борьбы против современных драконов»¹ (он «почитывал о жизни, о преобразованиях, о победах большевиков... и был доволен, что они вершат свое дело, а значит — и его дело»²). В конце концов Скалов становится настолько благонадежным и платежеспособным обывателем, что его персона не представляет больше интереса для полицейского управления.

Прекрасно зная психологию чиновников (Г. Стаматов работал в течение нескольких лет в суде), он всесторонне показывает их духовный мир. Относясь с сочувствием к тяжелому положению служащего-интеллигента, писатель не принимает приспособленчества, позерства, малодушия, болтовни. Герои его выступают в разной обстановке — на службе, дома, на отдыхе, в кругу друзей и т. д. Они склонны анализировать некоторые явления, но все-таки грязное, отвратительное берет в них верх, и самоанализ выглядит часто как самолюбование.

В калейдоскопе героев Г. Стаматова, в большинстве своем отрицательных, есть характеры, близкие автору чистотой чувств, непосредственностью, благородством. Это трагический образ музыканта Пиетро («Паладини»), человека возвышенной души, живущего в мире искусства. Страстность и принципиальность

¹ Г. Стаматов. Маленький содом. М., 1955, стр. 190.

² Там же, стр. 220.

оборачиваются иногда для простых смертных чужаковатостью, требовательность и суровость — дурным характером. По своей идейной направленности рассказ «Палладини» близок рассказу «На якоре», только здесь герой не полностью подвержен растлевающему влиянию «желтого дьявола».

Драматична судьба студентки Ани («Вирянов»), — наделенной душевной тонкостью и тактом, но не сумевшей отстоять свою любовь. Адвокат Визанков («Лида Друганова») — образ маленького человека, идеалиста, бессребреника, честного труженика, лишенного, однако, активного чувства протеста. И, наконец, самый законченный и самый глубокий в психологическом плане — образ Мити Абарова («Маленький содом»). Этот образ связан с проблемой, рожденной послевоенной действительностью, — проблемой молодого человека. Г. Стаматов сумел передать атмосферу делячества, политической демагогии буржуазных партий, какой-то моральный угар. Главное в рассказе — размышления героя о смысле происходящего. Все шесть лет окопной жизни Митя Абаров свято верил в справедливость войны за «свободу» Болгарии. Но оказалось, что это была ложь («Сколько крови — и все напрасно», — думает он), но ложь осталась и теперь, после войны, так как никого не мучит позорный мир, девушки гуляют со вчерашними врагами, «хозяева» жизни заключают новые сделки («для Болгарии готовили страшный, позорный мир», «но это, видимо, никого не волновало, и вокруг царило спокойствие. Люди говорили о любви, деньгах, сделках...»). Монолог его об отечестве, смысле жизни — это страстная инвектива человека, утратившего главное — вкус к жизни. Личная и, на первый взгляд, обыденная драма перерастает в социальную и получает глубокий философский смысл.

Тема города, довольно полно разработанная в творчестве Г. Стаматова, связана еще с одной чертой болгарской литературы 20-х и особенно 30-х годов — с развитием сатиры.

Сатира, как особый вид типизации и осмысления действительности, имеет ряд специфических черт, и главная из них — то, что для сатирика первостепенную важность имеют общественно-политические проблемы эпохи. Внимание сатирика к отрицательным сторонам жизни предполагает его активное отношение к ней. Сатира 30-х годов развивалась под сильным влиянием революционной традиции Л. Каравелова, Х. Ботева, Х. Смирненского. В 30-е годы она носила открыто выраженный антифашистский характер.

Характерной особенностью демократической сатиры явля-

ется ее подчеркнуто моральный пафос¹. Несмотря на известную ограниченность общественной проблематики, в творчество писателей-реалистов открыто входит социально-политическое содержание (Д. Калфов, «Чудомир»). Сборник фельетонов Елина Пелина «Я, ты, он» (1933—1938 гг.) свидетельствует, что буржуазная действительность Болгарии давала богатый материал для критики. Елин Пелин прежде всего выступает как общественный обвинитель, который не приемлет законы жизни, потому что они бесчеловечны. В фельетонах ощущается не только гражданская скорбь писателя («Милая, родная картинка»), но и протест против правительства, ничего не сделавшего для народа. «Как вывести хозяйство из теперешнего тяжелого положения, как всесторонне улучшить условия жизни и труда бедствующих болгарских граждан... Такой трудной задачи, само собой, не может решить ни одно правительство, из каких бы общепризнанных и самопризнанных авторитетов оно ни состояло...»² Он клеймит продажность буржуазных партий, выводя ее лидеров в карикатурном виде («Эволюция идей», «Профессия» и др.). Политическая система буржуазных партий вызывает у Елина Пелина гнев, ибо она развращает не только лидеров, но и готовых к услугам «роботов», которые с радостью берутся за любое дело. Поэтому они (роботы) со всеми живут душа в душу — со всеми партиями, со всеми старостами, бывшими и настоящими, с попом и т. д.³

Обличая беспринципность героев и их откровенный цинизм («Кнут, кнут нам нужен! Диктатуру, диктатуру этому распущенному народу! Что это за права! Что за вольности!...»⁴), Елин Пелин не принимал философии «относительности человеческих дел», поэтому понятия чести («Растяжимое понятие»), смелости («Смелость»), наполняются у него общественным содержанием.

В творчестве С. Минкова границы сатиры раздвигаются, и предстают обычаи, законы и нравы других народов и других государств. «Автоматы», «Дама с рентгеновскими очами», «Другая Америка» — сборники сатирических и юмористических рассказов С. Минкова, в которых обличается буржуазный государственный аппарат Европы и Америки, высмеиваются

¹ Р. Ликова. Сатира в българската литература през тридесетте години на XX век. — Годишник на Софийския университет — филолог. фак-т. Т. IV, 2, 1959.

² Елин Пелин. Сочинения в двух томах. Т. I. М., 1962, стр. 378.

³ Там же, стр. 444.

⁴ Там же, стр. 387.

фельдфебельские порядки, грубая сила, практицизм. Сатирик «открыл» землю, где «никогда не бывает кризисов и где все наслаждаются неслыханным благоденствием» («Это случилось в Лампадефории»)¹. Фантастический сюжет о превращении человека в овцу дал возможность писателю раскрыть беспринципность и демагогию правительства, заигрывающего с народом. Вместе с тем С. Минков высмеивает покорность и забитость народных масс, на доверчивости которых играют правящие классы. Антифашистская направленность его сатирических рассказов перекликается с обличительным пафосом драматургии Б. Брехта.

С. Минков в рассказах выступает не только как сатирик, скрывающий чаще всего свое лицо под маской иронии, он выступает как человек, потрясенный судьбой «маленького человека». «В этой стране рекордных скоростей, где самолеты, экспрессы, поезда метрополитена, моторные лодки, сверхмощные автомобили, телефоны и радио жадно поглощали пространство и время, человек мог умереть медленной голодной смертью, как в пустыне, и никто не протянул бы ему руку помощи. Здесь были сотни обществ защиты животных, странные своднические дома мартовской кошачьей любви и инвалидные приюты для ослепших попугаев. Здесь бактериологические институты заботливо выращивали палочки Коха и чумные бациллы в специальных стеклянных сосудах с бульоном, чтобы «обогатить» науку изобретением какой-нибудь новой сыворотки. Только человек здесь расценивался ниже амебы, и никто не заботился о нем, потому что он не был ни собакой, умеющей носить в зубах трость, ни бациллой, которую можно изучить под микроскопом»².

Сатира С. Минкова, Елина Пелина по своей идейной направленности смыкалась с антибуржуазной и антифашистской сатирой Я. Гашека, К. Чапека, Г. Манна, оставаясь вместе с тем глубоко национальным явлением.

Таким образом, наблюдения над прозой 20—30-х годов (главным образом в жанре рассказа, повести) дают возможность констатировать, что критический реализм в болгарской литературе в межвоенное двадцатилетие сделал шаг вперед в своем развитии. Расширяя сферу художественного изображения действительности, писатели-реалисты на национальном материале сумели поставить и в меру своих сил разрешить ряд общечеловеческих проблем. В центре литературы критического реа-

¹ Св. Минков. Рассказы, фельетоны, сказки, очерки. М., 1959, стр. 98.

² Там же, стр. 73—74.

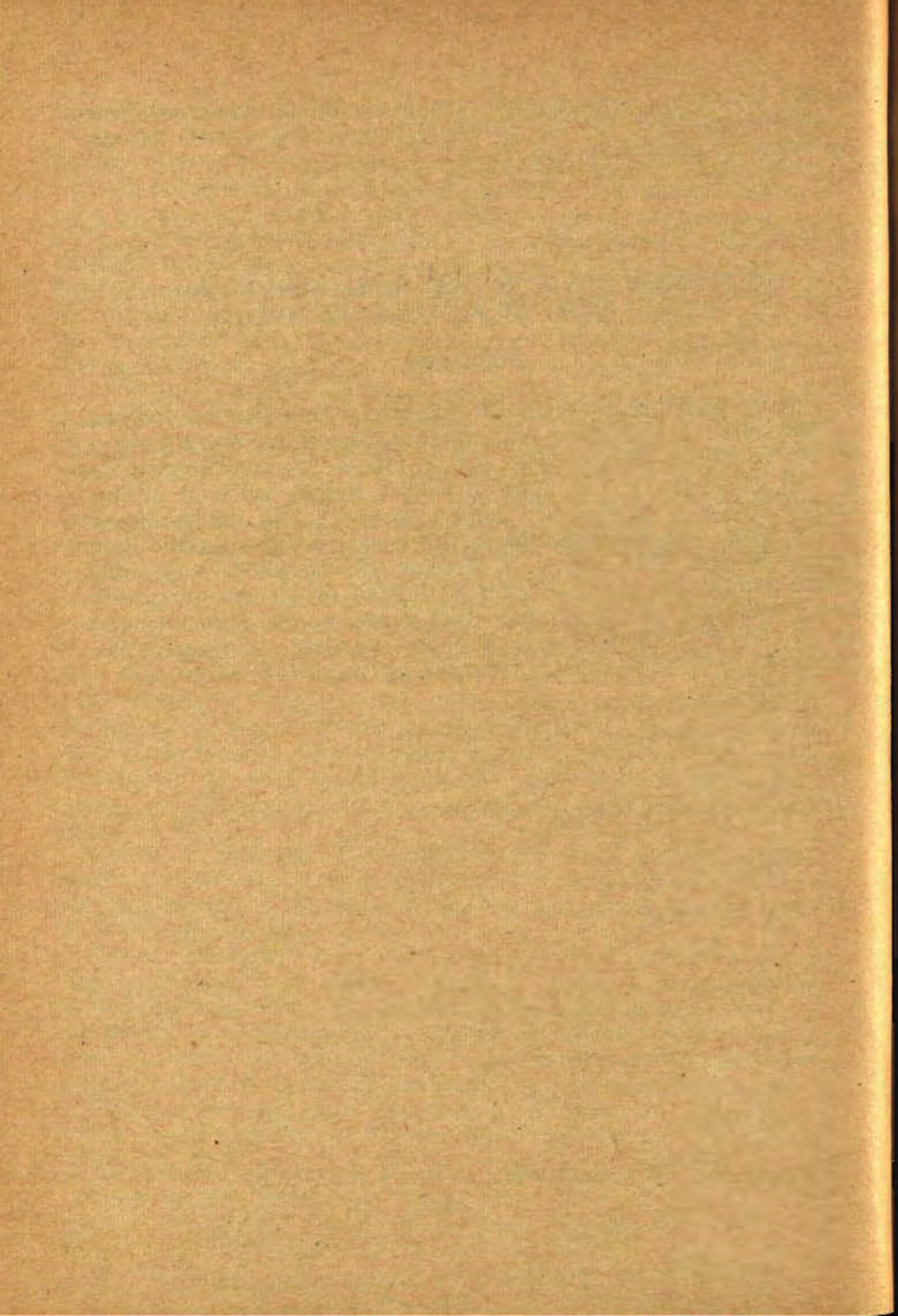
лизм Болгарии по-прежнему стояла проблема человека, трактовка и освещение которой определялись особенностями историко-литературного развития.

Z. Dorofeyeva

THE PECULIARITIES OF CRITICAL REALISM IN BULGARIAN LITERATURE IN THE TWENTIES AND THIRTIES

Summary

The peculiarities of realist literature in Bulgaria are viewed in close relation with the main stream of European critical realism in the twentieth century. The article traces the new tendencies in the development of Bulgarian realist fiction revealed during the twenties and thirties. The author states that in the treatment of war themes, in the depiction of town and peasant life, the Bulgarian writers, Elin Pelin, Y. Yovkov, A. Caralichev, G. Stamatov and others, cover a wider variety of problems and give a deeper reflection of reality than their predecessors, enriching the art of critical realism. The author lays particular stress on the democratic and anti-fascist tendencies in Bulgarian satire.



R. Gotharde

HEMINGWAY'S NEW EPIC GENRE IN HIS SPANISH NOVEL

Up to recent years Soviet and foreign criticism of Ernest Hemingway's literary style has favoured the analysis of separate stylistic devices.¹ This approach to Hemingway's art has resulted in the misapprehension and exaggeration of the true meaning of several stylistic devices which are typically Hemingwayesque, and this prevents us from penetrating his artistic method as a whole. Lately, however, Soviet literary criticism has turned to the genre peculiarities as a basis for stylistic analyses.² This method helps us to see Hemingway's style as a system and we may observe his stylistic devices in their interrelation and evolution.

Speaking on the style of E. Hemingway's Spanish novel, "For Whom the Bell Tolls", it is interesting to compare it with his early style. When Hemingway departed from journalism, he had no clear conception of what he wanted to do, but a very real notion of what he did not. In this respect "The Torrents of Spring" (1926) is far more revealing than has usually been acknowledged

¹ C. Baker. Hemingway. The Writer as Artist. Princeton, 1956; E. M. Halliday, M. Shorer. — In: Ernest Hemingway. Critiques of Four Major Novels. Ed. C. Baker, N. Y., 1962 and Hemingway and His Critics. N. Y., 1962; A. McGiffert Wright. American Short Story in the Twenties. Chicago, 1961.

In foreign criticism one of the most serious investigations of style is J. W. Beach's "The Twentieth Century Novel. Studies in Technique". N. Y., 1932. The critic views E. Hemingway's art against the background of European and American twentieth century literature. A major drawback is the critic's tendency to state the changes in twentieth century literary style without showing what caused them.

In Soviet criticism we find no articles devoted to the analysis of E. Hemingway's style, though almost all the articles on his art hold a few observations on style.

² В. Днепров. Черты романа XX века. М., 1965.

by literary criticism. Besides making a mockery of the affectation and mysticism of his contemporaries, Sherwood Anderson and Gertrude Stein, it also discloses his dislike of what he later termed as "false epic quality". It involves his reaction against didacticism and a moralizing tone — against a writer making it too obvious to the reader what to think of his philosophy, characters and even his technique, against his inability to follow a single centre of interest, his tendency to fly off on any possible side-track not related to the main issue, his pleasure in showing off his education by putting clever thoughts into the mouth of his hero whose intellectual level is not high enough to pronounce them, his delight in literary allusions, and against his inclination to expound feelings so that they become utterly pathetic and false. Hemingway's objections to all these tendencies were due to various reasons: first, social, involving his dislike, acquired during the war, of "talking big"; second, his psychological reaction against the "loose using" of the epic method by mediocre writers who made it entirely unpalatable; and finally, Hemingway's heightened sensibility to method and style, not as ends in themselves but as expressive means of being *true to life* — the corner-stone of his aesthetics. His determination to tell the truth was specifically stimulated by life itself, particularly by his war experiences. When Hemingway returned to France in 1922 from the Greco-Turkish war which had been his assignment as newspaper correspondent, he was so shocked at the civilian suffering that he reached a turning-point in his literary career. "I remember," he said thirty years later, "coming home from the Near East . . . absolutely heart-broken at what was going on and in Paris trying to decide whether I would put my whole life into trying to do something about it or to be a writer. I decided, cold as a snake, to be a writer and to write as truly as I could all my life."¹ Hemingway was convinced that for him the best way to do something about human conditions was to show them as clearly as he could so that men would be incensed enough to take action. All Hemingway's aesthetic concerns are rooted in his two cardinal purposes — to write as truly as he could and to urge men to take action.

Hemingway's problem was the practical one of finding an art structure through which he could reach the audience he wanted to reach. This was an aesthetic necessity. Hemingway found it difficult to reach his audience for two reasons. One of them was

¹ Op. cit. in: Charles A. Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*. N. Y., 1961, p. 146.

of a social character and the other one psychological. Hemingway had to grapple with the moral and spiritual inertness of the care-free audiences of the Jazz Age that gladly embraced the cheap mass standards offered to them by the monopolies. Secondly, Hemingway found that "all words from loose using had lost their edge".¹ Simply telling the truth, even heartbreaking truth, did not suffice to shatter the audience out of its indifference. Screaming, Hemingway said, did not help either. "Besides," he remarked, "screaming, necessary though it may be to attract attention at the time, reads badly in later years."² Hemingway found the solution in his lyrical hero and the principle of dramatization as opposed to description. Both of them make for heightened emotionality. Among Soviet critics only A. Elyashevich³ has given a comprehensive and detailed analysis of Hemingway's aesthetics. He emphasizes Hemingway's lyric vision as a guiding principle in exploring and reproducing life and shows how the lyric plot determines the writer's style. Without a proper understanding of the peculiarities of the lyric novel, A. Elyashevich insists, a critic is bound to misrepresent the character of Hemingway's innovation. Thus, the Soviet critic, D. Zatonsky⁴, accuses Hemingway of attempting to break the traditional prerequisites of the *realistic* novel by making the limited vision of the "little man" a norm which he combined with his other innovations, such as using a complex composition as a substitute for plot and giving the sub-text an increased role. This, D. Zatonsky insists, for the writer was an aesthetic end in itself having the appearance of truth but not the genuine truth of art. A. Elyashevich shows that such statements are rooted in Zatonsky's inability to comprehend the lyric structure of Hemingway's fiction. But A. Elyashevich, emphasizing the lyric nature of Hemingway's novels, to a certain extent neglects their dramatic nature. The critic considers the principle of dramatization, as opposed to description, to be only a structural principle underlying the composition of the 20th century type of lyric novel. Yet Hemingway's novels are dramatic not only in structure but also in conception. The dramatic quality of Hemingway's works is rooted in the spirit of our age, full of dramatic conflicts. His novels usually portray a crucial period in the life of the main character. The events, often calm on the surface, are

¹ E. Hemingway. *Death in the Afternoon*. N. Y. — London, 1932, p. 71.

² *Men At War*. Ed. by E. Hemingway. N. Y., 1955, p. XV.

³ А. П. Эльяшевич. Об идейно-этической позиции и стиле Эрнеста Хемингуэя. — Труды Ленингр. гос. библиот. ин.-та, 1963, 14.

⁴ Д. Затонский. Век двадцатый. Киев, 1961.

of vital importance in the evolution of the hero whose problem is mostly of a moral order. The action usually begins at a moment close to the climax and the events bring the conflict swiftly and dramatically to maturity. The events are embodied in dramatic terms, involving the technical problem of dramatizing instead of describing the hero's consciousness. In form and essence being close to drama, Hemingway's novels are easy to stage. Elyashevich classifies them as lyric novels. We shall put them in the genre of the lyric-dramatic novel. Hemingway embodied in his art the common tendency of the classical novel of the latter part of the 19th and the beginning of the 20th centuries towards dramatic consistency, because it was best suited to express the essence of his work. The stoic fight of Hemingway's disillusioned hero for his self-respect is best revealed in a dramatic form as the author does not need to expound the philosophy of the hero who tries to discard philosophical and political systems. The laconic dialogue is well suited to dramatize the psyche of the tight-upper-lip hero.

The dramatic peculiarities of Hemingway's early novels are closely entwined with lyric peculiarities. A. Elyashevich asserts that a lyric novel reproduces the history of the main character's evolution. Yet his evolution may also be unfolded in epic description. Soviet critic V. Dneprov¹ is right to emphasize that the plot of a lyric novel does not lay the stress on the course of events but is aimed at bringing out the moods of the heroes and the author. Thus, in his early works Hemingway dramatizes the mood of the postwar generation.

Analysing the peculiarities of the 20th century lyric novel, V. Dneprov points out "understatement" as an aesthetic conception of the poetic qualities of life. Many 20th century writers abstain from expounding the tragedy of the postwar generation. The hero's mood of grief and rebellion is incorporated in the dramatic structure of their works. The lyric mood is felt mainly in the dialogue, and though it is never treated directly its presence arises from the subtext that rests on rhythms, repetitions, the non sequitur, characteristic and associative details. Besides the dialogue, the hero's lyric mood is felt in the author's descriptions. Hemingway's treatment of the epic parts in his early novels is again specific. He does not discuss his hero's mood, but lets the reader discern it in the very description of the setting and everyday occurrences. Thus, "The Big Two-Hearted River" gives a

¹ В. Днепров. Черты романа XX века.

detailed account of Nick Adams's fishing trip. The reader is told how he walks through the meadows from the station and what he sees on the way, how he puts up his tent, how he catches grasshoppers for bait and fixes them on the hook and in what particular way each trout swallows the bait. These minute details are necessary to let the reader feel Nick's mood, his desperate struggle to ward off his torturing war memories. Hemingway makes this clear by means of skilfully manipulated fragments of associative thought which Nick instantly tries to suppress.

Hemingway has often been accused of a dispassionate fixation of facts. Such ill-grounded accusations are based on the critics' inability to understand the peculiarities of the lyric and dramatic genres. In lyric-dramatic novels the author's point of view is embodied in the lyric atmosphere and the dramatic structure, i.e. the choice of facts, rhythm, details and stresses. In the story "Ce ti dice la Patria!" Hemingway reveals his detestation for Mussolini by the mere description of an Italian worker painting a notice of welcome to the dictator on a house wall — the thick black paint dripping down the wall discloses the writer's disgust.

The lyric-dramatic method was adequate to express Hemingway's criticism of the bourgeois world where the old values of democracy, courage and honour had broken up. It was well suited to dramatize the mind of the hero who had made a separate peace with the world without understanding it, who tried to avoid even thinking about the causes of his own plight, whose only positive programme was a stoic fight for his own self-respect in a losing battle with Life.

During the Thirties and the Spanish Civil War the change in Hemingway's philosophic and political views brought about a change in his aesthetic maxims. A. Elyashevich notes genre differences between Hemingway's early works and his Spanish novel, classifying the latter as a lyric epic. Yet he does not think it was called forth by changes in the writer's aesthetic views. To prove his thesis, he cites Hemingway's article "The Writer and the War": "A writer's problem does not change. He himself changes, but his problem remains the same. It is always how to write truly and, having found what is true, to project it in such a way that it becomes a part of the experience of the person who reads it."¹

¹ The Writer in a Changing World. Ed. Henry Hart, London, Lawrence Wishart Ltd., 1937, p. 69.

The statement concerns Hemingway's cardinal aesthetic principle, the truth about life. However, a writer may write truth in different ways, and behind each of them stands a changed sensibility and different aesthetic views.

Thus, in his rebellion against bourgeois society, Hemingway preferred to leave the moral of his novels to inference and the reader's imagination. He found he got greater emotional response from his audience that way. In his Spanish cycle, expressing a positive statement on human society, trying to understand the complicated historical situation in Spain and solving his own doubts and fears created by his passage from a rebellious and sceptical individual to a socially and politically engaged man, Hemingway appeals more to reason than to feelings and therefore reveals, through the main character, more of his personal opinions than ever before. Besides, the central issue in the Spanish novel embraces not only the history of the development of the main character but also the history of a whole nation in its heroic struggle for liberty. Differing from "The Sun Also Rises" and "A Farewell to Arms", where Hemingway wrote about truths well reckoned out in the decade following World War One, in this novel Hemingway had to hammer out his new beliefs arising out of the red-hot battle of events in Spain. These considerations largely determine the structure of "For Whom the Bell Tolls". Hemingway passes from the dramatization of the lyric mood of his early novels to the dramatization of a real battle and his hero's consciousness. The writer's urgent need to understand topical social and philosophic problems furthers the development of epic qualities in his work.

Hemingway's Spanish novel "For Whom the Bell Tolls" is a perfect fusion of the epic, dramatic and lyric genres, the epic and dramatic qualities of the novel helping to broaden its lyric possibilities. Partly because of the development of the novel along epic lines there is a new kind of drama and lyricism in it. To embody the rich live material which Hemingway had at his disposal in Spain, the novel contains a great variety of stylistic resources, yet none of them jar. In essence and structure it is closer to 19th and 20th century classical literature than any of Hemingway's earlier works. At the same time it enriches and further develops the art of critical realism.

Hemingway's novel "For Whom the Bell Tolls" is epic first in the main characters chosen. Besides the history of the main hero, Robert Jordan, the novel contains several characters among the Spanish Loyalists who supply their own portraits. They do not

serve merely to bring out the central hero's mood but the course of events; and often the portrait of the main character is given through their eyes. Structurally, they are not drawn superficially, from the outside through the eyes of the main character. Their delineation is revealed from the inside by their inner monologue. These central characters are Anselmo, Pilar and El Sordo. An extract from Anselmo's inner monologue will illustrate the idea. Anselmo reveals what troubles his mind, giving at the same time an additional characterization of the main character, Robert Jordan, and the situation in Spain: "All that I am sorry for is the killing. But surely there will be an opportunity to atone for that because for a sin of that sort that so many bear, certainly some just relief will be devised. I would like to talk with the Ingles about it but, being young, it is possible that he might not understand. He mentioned the killing before. Or was it I that mentioned it? He must have killed much, but he shows no signs of liking it. In those who like it there is always a rottenness. It must really be a great sin, he thought. Because certainly it is the one thing that we have no right to do even though, as I know, it is necessary. But in Spain it is done too lightly and often without true necessity and there is much quick injustice which, afterward, can never be repaired. I wish I did not think about it so much, he thought."¹

Reflecting the difficult and confused inner conflict arising out of his new beliefs, Robert Jordan often expresses contradictory opinions on the situation in Spain. And Hemingway's personal conflicting views find rich expression through several other central characters. Hemingway's protagonist, Jordan, states he is not a Communist; yet the author's sympathies are definitely with Pilar whose programme for the future of her country is very close to the Communist programme.

The means of character drawing have been augmented, the delineation enriched, by placing a number of characters in the centre of the novel. It seems Hemingway has discarded some of the older techniques, such as lightly sketching the character and outer appearance of the hero at the beginning and making the reader look for additional information throughout the novel. Now Hemingway gives a more detailed character portrayal when he introduces the hero. In the novel this is psychologically justified, because the main characters are watching and evaluating each other to decide whether they can fully rely upon their companions in the difficult and dangerous battle for the brigade. In

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*. N. Y., 1940, p. 197.

"The Sun Also Rises" all we get to know about Brett when Hemingway introduces her is that "she was damned good looking", that she "wore a slipover jersey sweater and a tweed skirt and her hair was brushed back like a boy's", and that "she was built with curves".¹ In "For Whom the Bell Tolls" the partisan leader, Pablo, is given a more exact characterization: "Robert Jordan looked at the man's heavy, beard-stubbed face. It was almost round and his head was round and set close on his shoulders. His eyes were small and set too wide apart and his ears were small and set close to his head. He was a heavy man about five feet ten inches tall and his hands and feet were large. His nose had been broken and his mouth was cut at one corner and the line of the scar across the upper lip and lower jaw showed through the growth of beard over his face."² Thus even secondary characters are highly individualized. But in Robert Jordan's portrait the older techniques are combined with new ones—the reader pieces together his past from small fragments of information scattered here and there throughout the novel.

To give a many-sided and rich characterization of his protagonists, Hemingway has them pass before a succession of eyes. Pilar, for instance, is pictured according to view-point by almost every member of the partisan band.

The speech of Hemingway's early heroes was rarely individualized. Almost all of them were disillusioned intellectuals and spoke the same language. The main function of the dialogue was not to characterize the personages but to create a certain atmosphere. The protagonists revealed themselves mainly through the unspoken subtext and their inner monologue. But "For Whom the Bell Tolls" displays highly individualized speech portraits.

Pilar uses a simple, dignified and very vigorous peasant language: "You and your safety! Did I live nine years with three of the worst-paid matadors in the world not to learn about fear and about safety? Speak to me of anything but safety. And thee. What illusions I put in thee and how they have turned out! From one year of war thou hast become lazy, a drunkard and a coward."³

We hear a note of Hemingway's good-humoured irony in Fernando's pompous language: "Since it is impractical to hold Pablo as a prisoner and since it is repugnant to offer him in any class of negotiation I am agreed that it is perhaps best that

¹ E. Hemingway. *The Sun Also Rises*. N. Y., 1954, p. 22.

² E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 55.

he should be eliminated in order that the operation projected should be insured of the maximum possibility of success."¹

And about Augustin's language Hemingway says that "the man spoke so obscenely, coupling an obscenity to every noun as an adjective, using the same obscenity as a verb, that Robert Jordan wondered if he could speak a straight sentence."²

All these stylistic sources help to bring the characters to life, impart them with rich individual features, and when we lay the book aside they remain in our memories as living, breathing human beings.

Hemingway had already tried out some of the new techniques of character portrayal in his "To Have and Have Not", but they did not grow out of the whole structure of the novel. The changing points of view of Harry Morgan, the author and Albert Tracy were not determined by any psychological necessity, nor did they impart epic scope to the novel. Of course, we get a glimpse of the narrator's mind, but he does not give any additional knowledge of the other characters and his main function is to faithfully reproduce the course of events.

The evolution of Hemingway's art towards the epic is evident from the author's changed point of view, especially in his Spanish novel. In his early works he put himself on the same intellectual level as his hero, never intruding between the reader and the characters though his letters and newspaper correspondence show that his understanding of life at home and abroad was more profound than theirs. The author's point of view is to be sought in the choice of facts and the structure of his works. Like Flaubert, Hemingway believed that "the artist ought to be in his work like God in creation, invisible and omnipotent. He should be felt everywhere but not be seen."³

In his Spanish novel we often feel the author's omniscience. Hemingway does not rely too much on the reader's ability to understand the subtext but helps him to do so, either with his own comments or the inner monologue comments of other personages. Thus, watching the bridge, Anselmo is ignorant of the fact that the fascists know about the Loyalist plan to blow it up. As an omniscient author, Hemingway discloses to the reader what is not known to his heroes: "It was a two-year-old Rolls-Royce

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, p. 219.

² *Ibid.*, p. 45.

³ G. Flaubert's letter to Mademoiselle Seroyer de Chantepee, March 18, 1858. — In: *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. by G. Becker, Princeton, 1963, p. 94.

town car camouflaged for the use of the General Staff but Anselmo did not know that.... It was not an unusual amount of cars to move upon that road but Anselmo did not distinguish between the Fords, Fiats, Opels, Renaults, and Citroens of the staff of the Division that held the passes and the line of the mountain and the Rolls-Royces, Lancias, Mercedes, and Isotlas of the General Staff. This was the sort of distinction that Robert Jordan should have made and, if he had been there instead of the old man, he would have appreciated the significance of these cars which had gone up."¹

Besides description the author's omniscience appears in the comments on the action and the thoughts of the characters. The main function of Hemingway's comments in his early works was to sustain the subtext. The author usually commented upon his hero's sense reactions. The expression on the hero's face, his gestures and silences provided the key to his emotions. But later, alongside his older techniques, Hemingway uses more abstract comments describing instead of dramatizing the protagonist's feelings. Thus, after the dangerous episode of the four fascist cavalymen, he says about Jordan: "he felt the need to talk that with him, was the sign that there had just been much danger. He could always tell how bad it had been by the strength of the desire to talk that came after."² Hemingway also explains in abstract terms a feeling that has been previously dramatized, as in the following scene:

"The hell with Pablo. Let him cover himself with mierda."

"Nay, Inglès. He came back. He has fought much below there. Thou hast not listened? He is fighting now. Against something bad. Do you not hear?"

"I'll cover him. But obscenity all of you. Thou and Pablo both."...

The anger and the emptiness and the hate that had come with the let-down after the bridge, when he had looked up from where he had lain and crouching, seen Anselmo dead, were still all through him. In him, too, was despair from the sorrow that soldiers turn to hatred in order that they may continue to be soldiers. Now it was over he was lonely, detached and unelated and he hated every one he saw."³

"For Whom the Bell Tolls" has many epic peculiarities that distinguish it from 19th and 20th century classical epics. The

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, pp. 191-192.

² *Ibid.*, p. 283.

³ *Ibid.*, p. 447.

action of epic novels usually covers a longer period of time, several decades, and branches out reflecting the fates of several people or families against a common historical background. In his novel "For Whom the Bell Tolls" Hemingway set himself the difficult task of characterizing, through the action of three days in a fixed locality, all the main tendencies and cross-currents of the Spanish Civil War at the same time analysing the causes of the Loyalist defeat. Hemingway has coped with the task very well indeed. He enlarges the epic scope of the novel by introducing flashbacks of Pilar's and Maria's experiences at the beginning of the war, by sending Andr s with a message through the lines to Golz in order to reproduce the war atmosphere among the regular troops, and by imparting a more detailed account of his characters' past to the reader. As many critics have pointed out, Hemingway is a great master of the synecdoche, i. e. making a part stand for the whole. Yet many critics at home and abroad reproach the writer for having left some of the dramatized scenes unbalanced. Exaggerating the meaning of the typical, they maintain that by introducing the scene of the Loyalist slaughter of the leading fascists in Pablo's town, Hemingway wanted to put the blame for the Loyalist defeat on anarchism in the Loyalist camp. But Hemingway was always thoroughly convinced that a writer's obligation is to embrace the truth about other people, even if he finds it personally unpleasant. If a writer paints only one side of the picture he distorts the truth. Hemingway disliked the use of excessive rhetoric and therefore he let philosophies and political beliefs fight out their battle in dramatic scenes. Hemingway balanced the Loyalist horror scene by an equally horrible one—the rape of Maria and the slaughter of her parents and friends. This story is psychologically well-grounded and has a stronger effect upon Jordan because it is told him the night before the decisive battle. His increased hatred of the fascists and his love for Maria help him in his task of killing the sentry and blowing up the bridge. Besides, we should keep in mind that Hemingway withholds his most important scenes until the end of a chapter or the end of the book so they will stick in the reader's mind.

Soviet critic M. Mendelson's¹ assertion that Hemingway failed to dramatize the main reason for the Loyalist defeat—the fatal role the American, English and French neutrality pact played in the Spanish War—is more to the point. It is true, however, that towards the end of the novel the German bombers appear at the close of almost every chapter like "mechanized doom". With

¹ М. Мендельсон. Современный американский роман. М., 1964.

bitter irony Hemingway shows three fascist planes returning three times to kill five men on the hilltop where El Sordo fights his last battle. However, the treachery of the "democracies" could have been dramatized much more definitely.

Other structural means of enlarging the scope of the novel is the use of scene shifting. In his early novels Hemingway was faithful to the observer's point of view and reproduced only what his heroes witnessed. In "The Snows of Kilimanjaro" he successfully experimented with enlarging the scope of the novel by inserting flashbacks from the past. Towards the end of the novel "To Have and Have Not" the writer introduced scene shifting to contrast the wasteful life of the idle rich to Harry Morgan's difficult struggle for his daily bread.

In his novel "For Whom the Bell Tolls" Hemingway often uses scene shifting to show the atmosphere in the fascist camp, again displaying his omniscience and ability to penetrate places which his heroes cannot possibly do. Hemingway uses this technique to contrast the emotional mood in both camps, to show the poetical feeling of brotherhood in the just struggle for a common aim on the Loyalist side and the individual fear and individual courage in the fascist camp.

Hemingway also used minor means of enlarging the borders of the novel by including memory recalls of duplicate feelings experienced by his characters. Thus, on his way to Golz with Jordan's message, Andres's instinctive relief at being out of the dangerous battle for the bridge is duplicated by his recalling the days of his youth when he would be glad of rainy days in the secret hope that the bullbaiting in the village square would be cancelled. This also gives us a glimpse into Andres's pre-war life. Hemingway also used this method to graphically illustrate Pilar's superstitious feeling of the "smell of death" which she and gypsies could distinguish on a man about to die: Pilar relates many tales about matadors.

As we have already mentioned, Hemingway's conception of the dramatic is not merely a structural principle to enliven the measured flow of an epic description. The writer's conception of the dramatic embodies the essence of his artistic idea and underlies all the structural elements in his novel. The essence of the dramatic collision in the novel "For Whom the Bell Tolls" is grounded in the fight of the Spanish people for liberty and democracy and in Robert Jordan's dramatic fight to overcome his scepticism, contradictory views and the doubts of a former individualist-intellectual.

The hero of Hemingway's early works did not speak his mind. He did not let himself, even in his inner monologue, think about the causes of his plight, and his genuine feelings are dramatized through the subtext, mainly in the dialogue. But the main character in the novel "For Whom the Bell Tolls" must think much in order to unravel his confused feelings about the contradictory situation in Spain in order to ascertain whether the bloodshed is justified and whether it has not been in vain. He must also get the guerillas on his side and think out a plan for blowing up the bridge. That is why the principal means of dramatization in Hemingway's Spanish novel is inner monologue. Jordan's inner struggle is often so poignant that it takes the form of an inner dialogue, as in the following excerpt:

"So you say that it is not that which will happen to yourself but that which may happen to the woman and the girl and to the others that you think of. All right. What would have happened to them and what passed with them before you were ever here? You must not think in that way. You have no responsibility for them except in action. The orders do not come from you. They come from Golz. And who is Golz? A good general. The best you've ever served under. But should a man carry out impossible orders knowing what they lead to? Yes. He should carry them out because it is only in the performing of them that they can prove to be impossible. How do you know they are impossible until you have tried them?"¹

Robert Jordan's inner monologue is mostly connected with his inner struggle and his evaluation of each situation arising. The inner monologue of secondary characters often reflects some dramatic situation in the war. Sometimes it brings a character portrayal swiftly and dramatically to life. The following quotation of Andre Marty's inner monologue exposes his corrupt soul, his utterly false thinking:

"Golz, he thought, in a mixture of horror and exultation as a man might feel hearing that a business enemy had been killed in a particularly nasty motor accident or that some one you hated, but whose probity you had never doubted, had been guilty of defalcation. That Golz should be one of them, too. That Golz should be in such obvious communication with the fascists. Golz that he had known for nearly twenty years. Golz who had captured the Gold train that winter with Lucacz in Siberia. Golz who had fought against Kolchak and in Poland. In the Caucasus. In China, and here since the first of October. But he had been close

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, p. 162.

to Tukachevsky. To Voroshilov, yes, too. But to Tukachevsky. And to who else? Here to Karkov, of course. And to Lucacz. But all the Hungarians had been intriguers. He hated Gall. Golz hated Gall. Remember that. Make a note of that. Golz has always hated Gall. But he favours Putz. Remember that. And Duval is his chief of staff. See what stems from that. You've heard him say Copic's a fool. That is definitive. That exists. And now this dispatch from the fascist lines. Only by pruning out of these rotten branches can the tree remain healthy and grow. The rot must become apparent for it is to be destroyed. But Golz of all men. That Golz should be one of the traitors. He knew that you could trust no one. No one. Ever. Not your wife. Not your brother. Not your oldest comrade. No one. Ever."¹

As with his dialogue, Hemingway's inner monologue holds a rich subtext achieved through rhythms, repetitions and characterizing details. Thus, Jordan's rage at his own inefficiency in safeguarding the detonators becomes clear not only through the names he calls himself but also by the staccato rhythm and repetitions. Jordan's wavering will between suicide and continuing the fight when he lies wounded in the forest echoes in the throbbing pulsation of his pain:

"Think about Montana. I can't. Think about Madrid. I can't. Think about a cool drink of water. All right. That's what it will be like. Like a cool drink of water. You're a liar. It will just be nothing. That's all it will be. Just nothing. Then do it. Do it. Do it now. It's all right to do it now. Go on and do it now. No, you have to wait. What for? You know all right. Then wait."²

Hemingway dramatizes his ideas not only in the inner monologue but also in the dialogue of his personages. Differing from his early writing, the subtext most often is contained not in the dialogue itself but in inner monologue comments on the dialogue. In his speech Robert Jordan is very polite to Pablo for he must get him on his side to help to blow up the bridge. However, his contempt for the man and his attempt to keep himself in check and not react to Pablo's provocations find rich undertones:

" "Drink some wine, Inglés," Pablo said. "I have been drinking all day waiting for the snow."

"Give me a cup," Robert Jordan said.

"To the snow," Pablo said and touched cups with him. Robert Jordan looked him in the eyes and clinked his cup. You bleary-

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, p. 421.

² *Ibid.*, p. 470.

eyed murderous bastard, he thought. I'd like to clink this cup against your teeth. *Take it easy*, he told himself, *take it easy*.

"It is very beautiful the snow," Pablo said. "You won't want to sleep outside with the snow falling."

So that's on your mind too, is it? Robert Jordan thought. You've a lot of troubles, haven't you, Pablo?

"No?" he said, politely.

"No. Very cold," Pablo said. "Very wet."

You don't know why those old eiderdowns cost sixty-five dollars, Robert Jordan thought. I'd like to have a dollar for every time I've slept in that thing in the snow.

"Then I should sleep in here?" he asked politely.

"Yes."

"Thanks," Robert Jordan said. "I'll be sleeping outside."

"In the snow?"

"Yes" (damn your bloody, red pig-eyes and your swine-bristly swines-end of a face). "In the snow." (In the utterly-damned, ruinous, unexpected, slutting, defeat-conniving, bastard-cessery of the snow.)¹

We also find scenes where the subtext is expressed through rhythms, repetitions and significant details in the dialogue itself, yet not so often as in "The Sun Also Rises" or "A Farewell to Arms". Now Hemingway is more careful to make his meaning clear. He does not want to take the risk of having his Spanish novel misinterpreted as happened with "The Sun Also Rises". A serious and sad novel at the core, it was taken for a superficial jazz story.

A novel way of dramatization is reporting the action through the hero's inner monologue. The report being tinted with the feelings of the hero builds up the atmosphere of dramatic suspense as, for example, in the scene when Jordan ties explosives to the bridge:

"The other side now, viejo," he shouted up to Anselmo and climbed across through the trestling like a bloody Tarzan in a rolled steel forest, he thought, and then coming out from under the dark, the stream tumbling below him, he looked up and saw Anselmo's face as he reached the packages of explosive down to him. Goddamn good face, he thought. Not crying now. That's all to the good. And one side done. This side now and we are done. This will drop it like what all. Come on. Don't get excited. Do it. Clean and fast as the last one. Don't fumble with it. Take your

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, p. 179.

time. Don't try to do it faster than you can. You can't lose now. Nobody can keep you from blowing one side now. This is a cool place. Christ, it feels cool as a wine cellar and there's no crap. Usually working under a stone bridge it's full of crap. This is a dream bridge. A bloody dream bridge. It's the old man on top who's in a bad spot. Don't try to do it faster than you can. I wish that shooting would be over up above. "Give me some wedges, viejo!" I don't like that shooting still. Pilar has got in trouble there. Some of the post must have been out. Out back; or behind the mill. They are still shooting. That means there's somebody in the mill."¹ And so on.

The dramatic essence of the novel is also expressed through minor means that make for drama, such as scene shifting to create an atmosphere of suspense when the action is brought to the climax — several times the author shifts the scenes from that of El Sordo fighting his last battle on the hilltop to the scene of Andres's crossing the lines. Also such as pauses between the scenes to give more weight to what has been said. And some cinematograph techniques are used, moving the camera in for close-ups and back again, one might put it. For example, the dramatic suspense of El Sordo as he watched the approach of the enemy is well brought out by the moving camera technique:

"Only one, he thought. We get only one. But from his manner of speaking he is caza mayor. Look at him walking. Look what an animal. Look at him stride forward. This one is for me. This one I take with me on the trip. This one coming now makes the same voyage I do. Come on, Comrade Voyager. Come striding. Come right along. Come along to meet it. Come on. Keep on walking. Don't slow up. Come right along. Come as thou art coming. Don't stop and look at those. That's right. Don't even look down. Keep on coming with your eyes forward. Look, he has a moustache. What do you think of that? He runs to a moustache, Comrade Voyager. He is a captain. Look at his sleeves. I said he was caza mayor. He has the face of an Inglés. Look. With a red face and blond hair and blue eyes. With pale blue eyes. With pale blue eyes with something wrong with them. With pale blue eyes that don't focus. Close enough. Too close. Yes, Comrade Voyager. Take it, Comrade Voyager."²

So we see that the advance of Hemingway's novel into the epic genre has enriched its dramatic possibilities.

Contrary to Hemingway's early novels where the lyric mood

¹ E. Hemingway. *For Whom the Bell Tolls*, pp. 436, 437.

² *Ibid.*, p. 319.

comes through the understatement of life's poetic possibilities, "For Whom the Bell Tolls" is a poetic expression of man's collective virtues and dignity in his struggle for freedom and democracy.

Some foreign critics¹ reproach Hemingway for "purple rhetoric", for overstatement, in his Spanish novel. American Communist critic, A. Rubinstein, also seems to think that the lyricism of the book is to be found only in the writer's descriptions. She asserts: "It is an unsuccessful book because here we should find the meaning of the war in the very texture of the novel — as we do the meaninglessness of World War I in "A Farewell to Arms" and the fraudulence of the peace in "The Sun Also Rises" — we are instead told about, and almost never allowed to catch the smallest glimpse of it for ourselves."² Also: "We are being told by Hemingway, the partisan, what we should have been shown by Hemingway, the novelist."³ Yet the poetic properties of the Spanish Revolution are embodied not only in the author's description or in the dialogue or inner monologue of the protagonists who may serve as the writer's mouthpieces. They underlie the whole structure of the novel and are broadly dramatized. Thus, El Sordo's qualities as a fighter for man's happiness are poetically realized in the dramatic scene in which he, completely forgetful of his imminent death, feels happy about killing an enemy officer:

"On the hilltop El Sordo lay behind the dead horse and grinned. What a people, he thought. He laughed, trying to hold it in because the shaking hurt his arm.

"Reds," came the shout from below. "Red canaille. Shoot me! Kill me!"

Sordo, his chest shaking, barely peeped past the horse's crupper and saw the captain on top of the boulder waving his arms. Another officer stood by the boulder. The sniper was standing at the other side. Sordo kept his eye where it was and shook his head happily.

"Shoot me," he said softly to himself. "Kill me!" Then his shoulders shook again. The laughing hurt his arm and each time he laughed his head felt as though it would burst. But the laughter shook him again like a spasm."⁴

Likewise Jordan's feeling of brotherhood with the Spanish

¹ L. Trilling, M. Shorer. — In: Ernest Hemingway. Critiques of Four Major Novels.

² A. Rubinstein. Brave and Baffled Hunter. — "Mainstream", January, 1960, vol. 13, No. 1, p. 17.

³ Ibid., p. 19.

⁴ E. Hemingway. For Whom the Bell Tolls, p. 317.

revolutionaries is embodied not only in his open pronouncement, "You can do nothing for yourself but perhaps you can do something for another," but also in the whole dramatic scene in which he bravely withstands his acute pain and the temptation to commit suicide in order to cover the partisan retreat.

Thus we see that Hemingway has achieved a perfect fusion of the three main novel trends in "For Whom the Bell Tolls" which, in its turn, has furthered the enrichment of the stylistic resources of each separate genre. Hemingway's new, significant subject matter is expressed in a broader and more flexible style than that of his early writing.

Р. Э. Готхарде

НОВЫЕ ЧЕРТЫ ЭПИКИ ХЕМИНГУЭЯ В ИСПАНСКОМ РОМАНЕ («ПО КОМ ЗВОНИТ КОЛОКОЛ»)

Краткое содержание

Статья посвящена анализу творческого метода и стиля романа испанского цикла Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». Творческий метод и стиль писателя в этом романе рассматриваются в сопоставлении с творческим методом и стилем его ранних произведений. Дается анализ мировоззрения и эстетических взглядов писателя в их развитии. Подробно рассмотрена эпическая концепция Хемингуэя, ее отличие от характеристических черт классической эпики XIX и XX веков, проанализировано соотношение эпических, драматических и лирических моментов в романе «По ком звонит колокол» и выявлено, какими структурными элементами они выражены.

R. Darvina

ZUM PROBLEM DES DEUTSCHEN ENTWICKLUNGSROMANS

Die Frage nach dem Platz des Entwicklungsromans im System der vielen Abarten der Romanliteratur, ebenso wie die Fragen nach seinem Ursprung und seinen Zukunftsaussichten, steht in engem Zusammenhang mit den Gattungsfragen der Literaturtheorie. Es muß aber gleich gesagt werden, daß es hinsichtlich der Einteilung der Gattungen zweierlei Einstellungen gibt: die einen halten solch eine Einstellung für unerläßlich, um zu wissen, um was es sich eigentlich handelt; die anderen meinen, jede Einteilung der Gattungen habe eine solch untergeordnete Bedeutung, daß es gar nicht der Mühe wert sei, diese Frage aufzuwerfen.

In seinem Buch „Theorie des Romans“ bezeichnet der finnische Literaturtheoretiker R. Koskimies Benedetto Croce als den Hauptvertreter der zweiten Richtung. B. Croce sehe in jedem Regeln eine Schematisierung, ein Bestreben, den Kunstgattungen Gesetze diktatorisch aufzuerlegen; seiner Meinung nach schließe jede Einteilung an sich schon ein entsetzliches und lächerliches Bestreben nach künstlerischer Gesetzgebung ein. Und Koskimies entgegnet darauf: „... Wer aber hat zu behaupten gedacht, daß Umreißen, Charakterisieren und Beschreiben der Gattung an sich dasselbe sei wie das Bestimmen enger Gesetze in dem Sinne, wie man sie in den Zeiten des französischen Pseudo-Aristotelismus oder Gottscheds oder Opitzens hatte bestimmen wollen?“¹ Aus der weiteren Entwicklung dieses Gedankens ergibt sich von selbst die Schlußfolgerung, daß es die Aufgabe der Literaturtheorie ist, ein gewisses System aus der Entwicklungsgeschichte der Gattungen herauszuschälen, da ein solches System zum Bestimmen der Aufgaben der Literatur notwendig und unabkömmlich ist. Man muß aber dabei jedes Bestreben fallen lassen, den lebendigen

¹ R. Koskimies. Theorie des Romans. Helsinki, 1935, S. 45. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B. XXXV, 1.)

Organismus der literarischen Schöpfung in ein Prokrustesbett der Gesetze und Schemen zu zwingen.

Die Gattungsfragen und Probleme des Entwicklungsromans aber erweisen sich bei näherer Betrachtung als Probleme der deutschen und deutschsprechenden, höchstens noch der skandinavischen Literatur. In dem übrigen Europa kennen die nichtdeutschen Literaturtheoretiker einen ähnlichen Begriff überhaupt nicht, und Werke, die für deutsche Wissenschaftler mehr oder weniger als Entwicklungsromane gelten, werden im übrigen Europa von anderen theoretischen Aspekten betrachtet. So unterscheidet z. B. Edwin Muir „novels of action and character“, „the dramatic novel“, „the chronicle“ usw., weist aber gleich hin, daß schon die beiden ersten Typen leichter in der Theorie als in der Praxis zu scheiden sind: „... These two types are of course easier to separate in theory than in practice, and in certain novels we find them confused...“¹ Eine gewisse Andeutung, wo der Platz des Entwicklungsromans in Muirs System zu suchen wäre, finden wir in den Worten, daß die *Picaro-Romane*, zu denen er auch „*Tom Jones*“ zählt, teilweise zu zwei Typen gehören: „... All these stories belong partly to the novel of action and partly to the novel of character...“² Die deutsche Literaturkritik zählt aber „*Tom Jones*“ (ebenso wie einige Werke von Dickens) im allgemeinen zu den Entwicklungsromanen. So betrachtet dieses Werk auch Hans Mayer in seiner Abhandlung „*Henry Fielding und der „Tom Jones“*“, ohne allerdings das Wort „Entwicklungsroman“ zu gebrauchen, doch unter Anwendung des gesamten Wortschatzes, das gewöhnlich zur Charakterisierung eines Entwicklungsromans verwendet wird. Mayer spricht von den „Lehrjahren“ des Herrn Jones und stellt fest: „... die Lehre und Moral des Werkes findet sich nicht in einer abstrakt formulierbaren These, sondern stellt sich dar als Prozeß beim Erwerb von Weltkenntnis und Menschenkenntnis. Der junge Jones muß lernen, die Gesellschaft seiner Zeit in all ihren Schichten, Berufen und Charakterzügen zu erkennen, um sich von nun an, nach Beendigung seiner gefahr- und wechselvollen Laufbahn, „in der Welt zurechtzufinden...“³ Diese Worte könnte man ebensogut auf „*Simplizissimus*“ und auch auf „*Wilhelm Meister*“ beziehen.

In der französischen Literaturtheorie sieht Marcel Barrière in dem Genre des Romans sieben Gattungen: „... D'après le genre des sujets, on peut compter jusqu'à sept espèces des romans qui

¹ E. Muir. *The structure of novel*. London, 1938, p. 27.

² Ebenda, p. 28.

³ H. Mayer. *Deutsche Literatur und Weltliteratur* Berlin, 1957, S. 367.

sont: le roman social..., le roman des mœurs..., le roman philosophique..., le roman scientifique..., le roman esthétique, le roman historique et son succédané: le roman d'avantures (Dumas père)...¹ M. Barrière gibt aber nicht den leisesten Hinweis, wo der Entwicklungsroman in diesem System zu suchen wäre.

Albert Thibaudet teilt alle Romane in passive und aktive ein, wobei der Typus des passiven Romans der allgemeinste sei: „... Le roman passif... c'est en somme le type le plus simple et le plus commun du roman...“² Der passive Roman wird wieder in drei Kategorien eingeteilt: „... On y distinguerait par exemple ces trois catégories: le roman enregistreur, dont *Gil Blas*, *David Copperfield* sont les types, vrai roman passif, dont le héros est un homme moyen, modifié du dehors par les événements de sa vie, d'une vie qui a pour fin naturelle une expérience moyenne indulgente, et qui se termine quand le héros est „arrivé“; — le roman progressif à évolution lente, le développement normal d'un caractère donné dès son principe; les deux romans de Stendhal en sont les chefs-d'oeuvre; — le roman progressif à mutation brusque, qui portera de préférence sur des caractères de femme, ... ainsi *Madame Bovary* et *Ramola*...“³ Der Beschreibung und dem Hinweis auf „David Copperfield“ nach könnte da der Entwicklungsroman zur ersten Kategorie gehören, in gewissem Sinne aber — wenn die erwähnte langsame Evolution (évolution lente) und die normale Entwicklung des Charakters (le développement normal d'un caractère donné dès son principe) in Betracht gezogen werden — auch zu der zweiten.

In den Einteilungen und Typologien des Romans, die in der deutschen Literaturtheorie zu finden sind, wird der Entwicklungsroman aber niemals außer Acht gelassen. So unterscheiden z. B. die westdeutschen und die Schweizer Literaturforscher Günther Müller, Robert Petsch, Wolfgang Kayser, Max Wehrli, Heinz Ischreyt u. a. nach aufbautechnischen Gesichtspunkten den Geschehnisroman, den Figurenroman und den Raumroman. Betreffs der Stelle des Entwicklungsromans in diesem System schreibt der Züricher Professor Max Wehrli: „... Zum Teil quer zu diesen Typen stehen die traditioneller Weise unterschiedenen Arten, die meist auf Grund inhaltlicher Gemeinsamkeit konkrete literaturgeschichtliche Traditionen verkörpern: Bildungs- und Entwicklungsromane...“⁴ Nach Kayser ist der Ent-

¹ M. Barrière. *Essai sur l'art du roman*. Paris, 1931, p. 31.

² A. Thibaudet. *Réflexions sur le roman*. Paris, 1938, p. 19.

³ Ebenda, p. 20.

⁴ M. Wehrli. *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Bern, 1951, S. 84.

wicklungsroman eine Abart des Figurenromans, die aus der Autobiographie herstamme: „... Sobald der Schreiber sein eigenes Ich nicht nur als Träger isolierter Geschehnisse, Empfindungen u. s. f. sah, sondern die Entwicklung als sinnvolles Ganzes, war die Bahn zum Entwicklungsroman beschritten.“¹ Die in diesem Typ so beliebte Ich-Form bezeuge aber weiterhin die Nähe zur Autobiographie.

Ebenso wird in der deutschen Literaturwissenschaft viel Aufmerksamkeit der Ursprungsgeschichte und den Problemen der Entwicklung dieser Abart des Romans gewidmet. Mehrere Forscher (Petsch, Ischreyt u. a.) sind der Meinung, die Entwicklungsgeschichte des Romangenres in der Weltliteratur habe eben mit dem Entwicklungsroman begonnen — der früheste Roman der Antike „Kyropaideia“ („Erziehung des Kyros“) von Xenophon (4. Jh. v. u. Z.) sei ein typischer Entwicklungsroman gewesen. Dieser Roman ist als eine Erziehungsanweisung für Prinzen, als ein sogenannter „Fürstenspiegel“ in biographischer Form verfaßt. Er gibt das Idealbild des Lebens eines Herrschers von frühester Jugend an bis zum Sterbebett und hat dabei einen unverkennbaren didaktischen Zug. „... Der Held lebt die Entwicklung vor, die der Leser von edler Artung durchmachen soll...“² Man behauptet auch, dieser Romantyp habe über mehr als zweitausend Jahre als brauchbares Rezept zum Romanschreiben gedient, besonders, was die Entwicklungsromane anbetrifft.

Was versteht man aber heute in der deutschen Literatur unter der Bezeichnung „Entwicklungsroman“?

Will man sich in den Büchern der Literaturtheorie darüber Klarheit anschaffen, so stößt man gleich auf zwei weitere Benennungen, nämlich „Bildungsroman“ und „Erziehungsroman“, die neben dem „Entwicklungsroman“ stehen. Diese drei Begriffe kreuzen sich, werden gleichgesetzt, manchmal sogar gegenübergestellt. So lesen wir in dem Buch von H. Keiter und T. Kellen, der „Wilhelm Meister“ sei ein Bildungsroman, weil da die bedeutendste aller für den Roman brauchbaren Ideen, die „weltbewegende Idee der allgemeinen Bildung“, im Mittelpunkt stünde³. Darauf folgen auch die Bedingungen, denen ein Bildungsroman entsprechen sollte: „... denn an dem Gebäude der Bildung arbeitet die ganze Menschheit... und so muß in einem solchen Roman die ganze Menschheit, soweit sie auf den Einzelnen bezogen werden kann,

¹ W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Bern—München, 1960, S. 362.

² R. Petsch. Wesen und Form der Erzählkunst. Halle/Saale, 1934, S. 296.

³ H. Keiter und T. Kellen. Der Roman. Essen-Ruhr, 1912, S. 113.

zur Darstellung kommen...“¹ Eine solche Forderung klingt aber hochtrabend, man könnte sogar „phantastisch“ sagen. Das sehen wohl auch die Verfasser und räumen daselbst ein, eine solche Aufgabe (die Darstellung der „ganzen Menschheit“) sei fast unlösbar. Weiter widmet das Buch dem Thema ein ganzes Kapitel und verwechselt dabei die drei Begriffe auf Schritt und Tritt, ohne die Klarheit über die Grenzen eines jeden zu schaffen. Da heißt es z. B.: „Dieses Streben für die Idee ist das charakteristische Merkmal des Helden im Bildungs- und Entwicklungsroman. Er ist sich ihrer vollkommen bewußt, sie ist das Ziel seines Handelns, er bringt sie zur Geltung oder geht unter. Die Idee ist zum Ideal geworden. Eben diesen Entwicklungsgang des Helden: vom Ahnen der Idee bis zu dem Zeitpunkt, wo sie ihm Ideal geworden, und den Kampf für dieses Ideal darzustellen, ist die Aufgabe des Entwicklungsromans...“²

Da die Geschichte des Menschen sein Charakter sei, so ergebe sich, daß ein Bildungsroman vorwiegend biographischer Natur sein müsse. „...Doch darf nicht jeder biographische Roman ein Bildungsroman genannt werden, und es ist auch nicht jeder Erziehungsroman ohne weiteres ein Bildungsroman. Die psychologische Entwicklung des Individuums allein genügt dazu nicht; die Weite des umgebenden Weltbildes und die Höhe der Weltanschauung sind das Entscheidende...“³ Demnach könnte man also folgern, daß der Erziehungsroman die niedrigste Stufe der Gattung, der Bildungsroman dagegen den Höhepunkt bedeutet und „Wilhelm Meister“ die Krone aller Bildungsromane ist. Einige Seiten weiter aber wird vom „Wilhelm Meister“ als von „Goethes großem Erziehungsroman“ gesprochen, ohne ein Wort über die Ursache des Wechsels der Termini zu verlieren. So trägt das Buch H. Keiters und T. Kellens, sogar abgesehen von der uns nicht annehmbaren idealistischen Färbung, im rein technischen Sinne wenig zur Klärung der Frage bei.

Ähnliches ist auch bei anderen Autoren zu finden (die Literaturforscher der DDR nicht ausgeschlossen) — die drei Begriffe „Entwicklungsroman“, „Bildungsroman“, „Erziehungsroman“ werden wie Kraut und Rüben rücksichtslos durcheinandergeworfen, und ein jeder Autor bedient sich, ohne viel zu überlegen, einer der Benennungen, wie es eben kommt. Es ist aber zu beobachten, daß da in gewissem Sinne die Vieldeutigkeit des Wortes „Bildung“ mitspielt — die älteren Forscher wie Keiter und Kellen verstehen

¹ H. Keiter und T. Kellen. Der Roman, S. 113.

² Ebenda, S. 137.

³ Ebenda.

darunter mehr die *Ausbildung* (dabei nicht ohne einen pietätvollen Blick auf das Schulwesen und die „reine“ Didaktik zu werfen), die neueren aber — die allgemeine, entwicklungsbedingte *Gestaltung* der idealen Persönlichkeit. Es erscheint also schwer, einen anderen Ausweg, als den von Robert Petsch vorgeschlagenen, zu finden — man müsse die drei Begriffe unter der Benennung „Entwicklungsroman“ zusammenfassen.¹

Wenn wir über die Traditionen des heutigen Entwicklungsromans sprechen wollen, ist es aber weitaus wichtiger, die Beziehungen des Entwicklungsromans zu dem *Schelmenroman* zu klären. Wir müssen die Frage, ob und welche Berührungspunkte zwischen den beiden Arten bestehen, zu beantworten versuchen.

Dieses Problem steht auch mit der Gattungsfrage, mit der Frage über die Gattungsgrenzen, in engster Beziehung. Da in der Literatur (nach der Meinung von namhaften Wissenschaftlern) kaum „reine Formen“ anzutreffen sind, ist vielleicht gerade der Entwicklungsroman mehr als eine andere Art eine Mischform. Das sollte aber keinesfalls für einen Nachteil gelten. Es schreibt R. Koskimies: „... Aber eine „reine Gattung“ als konkrete Wirklichkeit können wir nicht als bestehend voraussetzen...“² Er ist nicht mit den Worten von Benedetto Croce einverstanden: „Jedes wahrhafte Kunstwerk hat allezeit irgendeiner festgestellten Gattung widersprochen und die Ideen der Kritiker in Aufruhr gebracht, die sich gezwungen sahen, die Gattung zu erweitern, bis auch die so erweiterte Gattung immer wieder zu eng ward, weil neue Kunstwerke auftauchten, denen neue Skandale folgten, neue Verwirrungen und — neue Erweiterungen...“³ Das sei nur insofern Wahrheit, daß die „Idee“ der Gattung wirklich unbestimmt sei, man dürfe aber nicht behaupten, daß der Bereich der Gattungen unbegrenzte Möglichkeiten der Erweiterung in sich schließe. Koskimies schließt sich der Meinung von Karl Viëtor an, daß die Reinheit des Gattungselements bei gewissen Kunstwerken nur relativ sein könne, ein idealer Gattungstyp aber kaum irgendwo existiere.

Einer ähnlichen Meinung ist auch Roman Ingarden, als er von der Vielschichtigkeit eines jeden literarischen Gebildes spricht, ohne Beachtung deren die Probleme der Form und des Inhaltes nicht zu lösen seien, „weil alle nötigen Termini vieldeutig und verschiebbar sind“. Ingarden unterstreicht: „... Insbesondere muß

¹ R. Petsch. *Wesen und Form der Erzählkunst*, S. 296.

² R. Koskimies. *Theorie des Romans*, S. 55.

³ Ebenda.

jeder Versuch, das Problem der Form des literarischen Kunstwerkes zu lösen, mißlingen, wenn man stets nur eine aus den vielen Schichten ins Auge faßt und die übrigen außer Spiel setzt, weil man damit übersieht, daß die Form des Werkes sich erst aus den Formelementen der einzelnen Schichten und aus ihrer Zusammenwirkung ergibt... Auch das schon erwähnte Problem der „literarischen Gattungen“ setzt die Einsicht in den vielschichtigen Aufbau des literarischen Werkes voraus...“¹

Mehrere Literaturforscher vertreten den Standpunkt, daß zwischen dem Schelmenroman und dem Entwicklungsroman direkte und unverkennbare Beziehungen bestehen. So sei, nach der Meinung des schwedischen Wissenschaftlers Staffan Björck, der Entwicklungsroman aus dem Schelmenroman entsprossen: „... Men ur pikareskromanen... spirar långsamt den moderna bildningsromanen av Wilhelm Meisters typ...“² Derselben Meinung sind auch zahlreiche deutsche Autoren. Man beruft sich dabei stets auf Grimmelshausens „Simplizissimus“, der sowohl die Bezeichnung eines Schelmenromans trägt, als auch der „Bildungsroman des Barock“ genannt wird (Borcherdt, „Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland“). Ähnliches lesen wir bei Robert Petsch: die Entwicklung des Helden sei das Hauptmotiv sowohl in Wolframs „Parzival“ als auch in Grimmelshausens „Simplizissimus“; die beiden Werke, einen Gegensatz sowohl durch die Stoffwahl wie auch durch das Verhältnis zur Wirklichkeit bildend, bergen in sich zwei polare Möglichkeiten der Auffassung und Gestaltung im Bereich des Entwicklungsromans³. Einen wichtigen Hinweis macht Petsch auch auf das Motiv der „Wanderschaft“ als wesentliches Element im Entwicklungsroman: „Der Entwicklungsroman dagegen bezieht seine letzten Werte und Voraussetzungen mit in den realen Zusammenhang der zeitlichen Vorgänge ein, weil er uns selbst ihnen zubilden will; er schildert also ein Werden, ein Reifen zu etwas hin, was erst in der vollen Entfaltung des Helden und seiner Welt seinen reinen Wert offenbart. Auf der „Wanderschaft“, im bunten Wechsel der Eindrücke, erschließt sich die äußere und die innere Welt...“⁴

Nach W. Kayser aber könne es unmöglich einen Zusammenhang zwischen den beiden Gattungen geben, — erstens schon deshalb, weil der Entwicklungsroman zum Figurenroman, der

¹ R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1960, S. 30.

² S. Björck. Romanens formvärld. Stockholm, 1955, S. 260.

³ R. Petsch. Wesen und Form der Erzählkunst, S. 298.

⁴ Ebenda, S. 301.

pikarische Roman aber zum Raumroman gehöre und die Gestalt des Picaro keinen Eigenwert habe, man komme da nicht einmal zur einheitlichen Individualität: „... Man hat mit viel Scharfsinn versucht, den Helden des vielleicht bedeutendsten Romans aus der ersten Ausbreitungswelle des pikarischen Romans, Grimmelshausens „Simplizissimus“, als geschlossene, tragende Figur aufzufassen und den Roman selber als Entwicklungs-, ja sogar als Bildungsroman. Es sind Versuche am untauglichen Objekt.“¹ Simplizissimus sei, nach der Meinung von Kayser, ebenso wie Lesages Gil Blas, nur Namen. Das Bauprinzip dieser Art Romane sei die Addition, um das „Mosaikhafte der Welt“ zu zeigen. Man dürfe deshalb nicht an dem pikarischen Helden die Charakterblässe tadeln, um das Wesen der Art nicht zu verkennen.

Kayser bleibt aber nicht nur bei dem Verneinen der epischen Bestimmtheit, des individualisierten Charakters und der Entwicklungsmöglichkeiten solcher Gestalten, die in der Literaturwissenschaft allgemein als Picaros anerkannt werden, wie auch derjenigen, die wirklich als Streiftfälle dienen könnten; er neigt sich dazu, auch die Wilhelm-Meister-Gestalt zu den Picaros zu zählen: „... Der pikarische Gehalt wird damit verkannt. Wie unbestimmt, unfest, biegsam bleibt auch Goethes Wilhelm Meister. Erst durch die mißdeutenden Ratschläge des unepischen Schiller kam Goethe dazu, seinem Helden zugleich eine Entwicklung nachzusagen (aber auch nur das).“²

An diesen Maximen Kaysers wäre vieles auszusetzen, auch sind die übrigen Autoren keiner so krassen Meinung. So wird z. B. in der oben angeführten Klassifikation der Romangattungen von Thibaudet auch das Prinzip der Addition nicht geleugnet, indem der Wissenschaftler „Gil Blas“ als „le roman enregistreur“ bezeichnet, doch die weitere Beschreibung des Typus des „eigentlichen passiven Romans“ (*vrai roman passif*), dessen Held, ein „Durchschnittsmensch, der durch die Ereignisse seines Lebens von außen verändert wird“ (*un homme moyen, modifié du dehors par les événements de sa vie*), bis er das Ziel erreicht (*quand le héros est „arrivé“*), setzt gerade die Entwicklung voraus, wenn auch eine seitens des Helden nur erduldet und nicht gewollte.

Ebenso wurde es oben auf das unvermeidliche Motiv der „Wanderschaft“ (Petsch) in einem jeden Entwicklungsroman hingewiesen. Bei der weiteren Entwicklung des Gedankens illustriert Petsch die Notwendigkeit des Reisemotivs durch die Analyse des Romans

¹ W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk, S. 363.

² Ebenda, S. 364.

„Wilhelm Meisters Wanderjahre“. Er spricht von der Wechselwirkung zwischen dem Helden und seiner Umgebung, die den inneren Fortschritt herbeiführen solle.¹ Auch Petsch ist der Meinung, daß die zentrale Figur des Entwicklungsromans eine „mittlere Gestalt“ sein müsse: „... Deswegen sucht der Dichter jetzt die Entwicklung seines „Helden“ (der nirgends heroische Größe zeigen darf) auf mittelbare Weise anzudeuten, indem er ihn mit novellistischen Spiegelbildern umstellt, die in ihrer Gesamtheit die Atmosphäre des ewigen Werdens erzeugen...“² Mit vollem Recht können wir aber hier folgern, daß diese „Gesamtheit der novellistischen Spiegelbilder“, von der Petsch spricht, und das „Mosaikhafte der Welt“ von Kayser nur zwei verschiedene Formulierungen des Begriffs „Fond“ sind. Kayser faßt den Fond als etwas Selbständiges und zur Handlung Unbeteiligtes auf. Da aber der Held des picareschen Romans seiner Meinung nach blaß und schemenhaft sein muß, nur dem Namen nach vorhanden, so kann auch die Handlung in diesem System der Begriffe eigentlich keine Handlung sein, geschweige von einer Entwicklung. Die Mehrheit der Literaturtheoretiker aber betrachtet die Fragen der Heldenentwicklung mehr oder weniger als Zusammenwirkung verschiedener Faktoren, darunter auch des Hintergrundes.

In der Literaturkritik der DDR hat A. Antkowiak eine ausführliche Analyse der Schelmengestalt unternommen. Er unterstreicht die „soziale Gleichgültigkeit“, die wie den ersten Ausführungen der Schelmengestalten in den Volksfabeln, so auch vielen späteren Schelmengeschichten eigen sei: „... Durch Jahrhunderte sind die Schelmen ihrem Charakter nach wesensgleich geblieben, mögen sie ihr Kleid, ihren Namen und ihre soziale Umwelt noch so oft gewechselt haben...“³ Es sei auch ganz gleich, ob es da um einen Nasr-eddin des Orients oder um ein Wesen aus europäischen Volksfabeln handle. Das Markanteste an der Gestalt eines Schelmen sei das, daß er das Profil des „Ausgestoßenen“ bewahre; auch wenn er sich aus irgendwelchem Grunde der Zeitordnung anpaßt, „verbürgerlicht“ er sich niemals. Einige Seiten aber nach der Behauptung, daß die Schelmen durch Jahrhunderte wesensgleich bleiben, gerät Antkowiak in Widerspruch mit sich selbst — er schreibt da nämlich, mit Anfängen der bürgerlichen Renaissance erlebe der Schelm eine schärfere soziale Profilierung.

¹ R. Petsch. Wesen und Form der Erzählkunst, S. 304.

² Ebenda, S. 303.

³ A. Antkowiak. Schelm und Schelmengestalt. — «Aufbau», 1958, H. 1, S. 68.

Es kommen aber auch in ein und demselben Jahrhundert Schelme vor, die kaum als wesensgleich zu bezeichnen sind. Wenn wir z. B. die zwei bekanntesten Schelmengestalten — den Lazarillo vom Tormes und die Gestalt Till Eulenspiegels aus dem deutschen Volksbuch vergleichen, sehen wir, daß die beiden sehr wesentliche Unterschiede aufzuweisen haben — wenigstens, was den Charakter ihrer Handlungen betrifft. Als ein einheitliches Werk ist „Lazarillo vom Tormes“ vielleicht höher einzuschätzen als das deutsche Volksbuch. Der anonyme Verfasser des spanischen Picares-Romans hat es verstanden, das Leben seines Lazarillo — eines der volkstümlichen Tradition entnommenen plebejischen Antihelden — mit einem gesellschaftskritisch angelegten Ständespiegel zu verbinden; im Sinne der Protestkundgebung aber ist Till eine viel weiter entwickelte Gestalt. Begleiten wir den armen Lazarillo auf seinen Lebenswegen, sehen wir: alle seine Streiche, eine jede seiner Handlungen werden von dem Selbsterhaltungstrieb einer „geplagten Kreatur“ diktiert. Bis zum Ende bleibt er der Gejagte, der Getriebene; daß er auch selbst zum Angriff übergehen könnte, kommt ihm gar nicht in den Sinn. Till dagegen ist stets der Angreifende, auch dort, wo keine dringende Notwendigkeit ihn dazu treibt. Ist Lazarillo eine lächerliche und mitteiderweckende Gestalt, gewinnt Till stets die Oberhand und ist derjenige, der als letzter lacht.

Es offenbart sich also schon hier, daß das Außer-den-Klassen-Stehen der Schelmengestalt nicht unbedingt asozialen Charakter tragen muß. Der Held kann also nicht nur ein Untergestellter, ein aus der Gesellschaft Ausgestoßener sein, ebenso gut kann er auch ein freiwilliger Außenseiter sein.

Ein wesentlicher Zug in dem „Profil des Ausgestoßenen“ ist die Tatsache, daß es auch bei der Schelmengestalt, besonders einer solchen wie Till, von einem Ideal die Rede ist. Wenn die vielen Ritter (mit Parzival an der Spitze), die auf der Suche nach dem heiligen Gral durch die Versromane umherirrten, ein von dem mittelalterlichen Klerus absichtlich hervorgerufenes und nach dem christlichen Dogma zugeschnittenes Ideal verkörperten, das, mit der Inschrift „So sollst du sein!“ versehen, dem Leser bzw. Zuhörer aufgedrungen wurde, so ist die Schelmengestalt des Volksbuches ein aus der heimlichen Sehnsucht nach freier Entfaltung, aus Sehnsucht nach Bewegungsmöglichkeit geborenes Ideal, ein „So möchte ich sein!“-Ideal. Man ist wohl berechtigt anzunehmen, daß der sehr gebundene Mensch der damaligen Zeit in der Gestalt des aller Gesetze spottenden freien Vagabunden auch seinen eigenen Wunsch nach einer Möglichkeit, die Fesseln

der Gesetze und Normen abzuschütteln, mitspielen ließ. Vielleicht war dieser Wunsch nur im Unterbewußtsein da, wohl wurde der Gedanke „man müßte doch einmal sich erlauben dürfen...“ von der Mehrheit gar nicht in Worten geformt. Die Gestalt selbst war aber Traum und Drohung zugleich. Eben deshalb empfindet es die ursprünglich picaresche Gestalt nicht als etwas Wesensfremdes, wenn man sie ihre soziale Stellung zu begreifen zwingt. Ein Beweis dafür ist das berühmte Buch von Charles de Coster und ebenso auch der Roman des sowjetischen Schriftstellers L. Solowjow «Повесть о Ходже Насреддине» (wenn wir zu der von A. Antkowiak genannten Gestalt des orientalischen Picasos zurückkehren). Gewiß, man kann kein Gleichheitszeichen zwischen dem aus dem Volksmund stammenden Helden und seinem „Bruder“ aus der literarischen Bearbeitung setzen, die Verwandtschaft aber ist unverkennbar.

Der sowjetische Literaturtheoretiker W. Koshinow leitet den Ursprung des Romangenres von den Volksbüchern ab.¹ In dem Zusammenrücken der Einzelgeschichten um eine Person sieht Koshinow den entscheidenden Einheitsfaktor, der dem werdenden Romanhelden zum Erlangen des Eigenwertes ver helfe.² Zur Einschätzung der Eulenspiegelgestalt schreibt Koshinow: der Einzelkampf Tills mit der Welt des Mittelalters, der er sich ganz allein gegenüberstellt, verleihe seiner Aktivität Züge des Heroischen, auf das sich später de Coster gestützt habe.³

Es scheint aber, daß bei der Genesis des Volkshelden aus einer an und für sich entwicklungslosen (auch nach der Meinung Koshinows) Schelmengestalt nicht nur die dem Helden „angeborenen“ Charakterzüge ausschlaggebend gewesen sind. Ein weiterer Umstand kommt da noch hinzu — nämlich die Auswirkung der gesellschaftlichen Epoche auf die Heldengestalt. Aus dem Verhältnis zwischen dem Helden und dem Hintergrund erwachsen neue Entwicklungsmöglichkeiten, und gerade die Tatsache, daß in dem Werk von de Coster der historische Fond zur Dominante geworden ist, gibt der Gestalt die neue Prägung.

Die Analyse des formalen Aufbaus eines Werkes, wie jede andere Analyse, wird unternommen, um die Elemente der Syntese herauszufinden und um das spezifische Gewicht eines jeden von ihnen zu bestimmen. Man spricht in der Literaturtheorie auch viel von den Einheitsfaktoren des Werkes. Die Literaturforscher

¹ В. В. Кожин ов. Проблема рождения романа. — Роды и жанры литературы. М., 1964, стр. 102.

² Ebenda.

³ Ebenda, стр. 108.

E. Muir, W. Kayser, St. Björck u. a. verstehen unter dieser Bezeichnung die Begriffe „Raum“, „Zeit“, „Held“. Abgesehen von den Versuchen Kayzers, diese Begriffe zu absolutisieren, werden sie in den Werken der obengenannten Wissenschaftler als miteinander gebundene Einheiten betrachtet. Es ist möglich, die Wechselwirkung dieser Faktoren auch in verschiedenen Aspekten des Entwicklungsromans zu verfolgen.

Jeder Versuch, den Entwicklungsroman aus dem Bereich der räumlichen Bewegung auszusperrern, muß rettungslos scheitern. Auch in den Fällen, wo der Entwicklungsroman keine picaresken Züge aufweist, ist das Motiv der „Wanderjahre“ so oder anders drin. Es liegt schon in dem eigentlichen Wesen des Entwicklungsromans, daß der Begriff „Held“ hier den Schwerpunkt und die zentrale Achse aller Begebenheiten bilden muß. Selbstverständlich ist der Held als bindender Faktor kein Monopol des Entwicklungsromans. Auch in den Werken, wo, der Absicht des Autors nach, der Akzent auf die Schilderung des Raumes fallen soll, erweist sich der Held als Katalysator zum Beleben des inerten Raumelements unentbehrlich. Nehmen wir z. B. das weltbekannte Kinderbuch von S. Lagerlöf „Nils Holgersson“. St. Björck hat vollkommen recht, wenn er im Falle Holgerssons von einem genialen Kunstgriff („Lagerlöfs snillegrepp“) spricht — in der Tat hat die Verfasserin hier durch eine lebenskräftige Leitfigur einen an und für sich unepischen Stoff für einen Roman verwendbar gemacht. In diesem Beispiel sehen wir aber zugleich, daß es unmöglich ist, den Helden dem Raum unterzuordnen — der Absicht der Verfasserin nach sollte Nils nur für die Raumeinheit eines geographischen Lesebuchs sorgen, der „Raum Schweden“ sollte hier also das Dominierende sein. Was geschieht aber in der Tat? — Sobald als unter der Feder der Verfasserin geboren, macht der muntere Knirps sich selbständig, fliegt wie in direktem, so auch übertragenem Sinne über den gegebenen räumlichen Stoff, verliert wohl niemals mit ihm die Berührung; und wenden wir die letzte Seite um, so sehen wir — wenn auch die Handlung des Werkes nur auf einen Sommer bemessen wird, ist aus dem Buch fast ein Entwicklungsroman geworden.

Was die Zeit als Einheitsfaktor betrifft, so zerfällt sie in dem Entwicklungsroman in zwei Aspekte: es ist die individuelle Zeit (die Lebenszeit des Helden), die den Rahmen der Handlung bestimmt, und die historisch-gesellschaftliche Zeit, die durch die Allesbezogenheit auf den Einzelnen als Zeitgemälde widergegeben wird und zugleich auch den zeitlichen Raum der Bewegung des Helden bestimmt. Die Koordination dieser bei-

den Zeitaspekte bestimmt den Charakter des Entwicklungsromans bis zu unserem Tage. Die Ansätze dafür finden wir aber schon in der Gestalt Eulenspiegels — die Picaro-Gestalt der deutschen vorreformatorischen Opposition läßt anwachsende Spannungen im gesellschaftlichen Gefüge vermuten, in die Zeit der niederländischen Freiheitskämpfe umgepflanzt, ergibt dieselbe Gestalt einen revolutionären Volksführer. Coster zeigt, daß gerade unter dem Druck des gesellschaftlichen Fonds der Held zur Wandlung gezwungen wird. Im Vergleich mit dieser revolutionärisierten Schelmengestalt ist Goethes Wilhelm Meister ein Held der langsamen Evolution. Dies festzustellen ist wichtig, um die Rolle des picarischen Elements in dem heutigen Entwicklungsroman richtig einschätzen zu können.

Die Versuche, moderne Entwicklungs- und Schelmenromane zu schaffen, werden wie in der DDR, so auch in Westdeutschland unternommen, und fast immer offenbaren diese Werke die Stellungnahme der Verfasser zu den klassischen Traditionen. Wenn wir uns auf den geographischen Raum der DDR beschränken wollen, so wäre hier, um die Entwicklung der picarischen und der Goetheschinen Traditionen im modernen Roman zu verfolgen, in erster Linie die Werke von H. Jobst und E. Strittmatter zu nennen.

Adam Probst, der Held aus Herbert Jobsts Trilogie („Findling“, „Zögling“, „Vagabund“), hat keine formale Klassenangehörigkeit, davon zeugt schon der Titel des ersten Romans, — er ist Findling wie Simplizissimus. Es ist also auch hier ein gewisses „Gelöstsein vom Bienenkorb“ vorhanden, das Koshinow als ein wesentliches Merkmal des mittelalterlichen Picaros hervorhebt. In dem Werke von Jobst sehen wir, daß das Außer-den-Klassen-Stehen auch in der modernen Zeit dem Romanhelden die Narrenfreiheit eines Schelmen aus dem 16. Jahrhundert verleihen kann.

Die satirische Schilderungsweise, die geschickt angewandte Groteske bewahren sich besonders gut in dem ersten Roman, wo die Kindheit des kleinen Adams wiedergegeben wird. Aus kurzen, satirisch zugespitzten Szenen, kleinen Feuilletons, Kontrastmalerei und treffenden Genrebildern wird eine mosaikhafte Widerspiegelung der Weimarer Republik dargeboten. Die Gestalt Adam Probsts, des kleinen Schelmen, ist hier nicht nur die bindende Figur, sie hat auch Ansätze genug zu einer selbständigen Entwicklung, und man ist berechtigt zu sagen, daß der Roman sowohl die Züge des picarischen Romans, als auch die des Entwicklungsromans trägt. Leider hat der Verfasser die vorhandenen Möglichkeiten in den weiteren Romanen nicht ausgenutzt, besonders im III. Band der Trilogie. Adam bleibt da nach wie vor

Kleinbürger, mehr Plebejer als Proletarier. Es ist aber hier ein Versagen des Verfassers, nicht der Gattung.

„Der Wundertäter“ von Erwin Strittmatter steht auf einer wesentlich höheren Stufe der literarischen Entwicklung. Obwohl sich auch da manche Parallelen mit Jobsts Werk ziehen lassen, erfaßt hier der Verfasser wie das Problem des Werdens, so auch das des werdenden Helden viel breiter. Die erzieherische Funktion des Buches, die Absichten der „Aufklärung“ gibt E. Strittmatter selbst kund, indem er schreibt (im Vorwort zu der russischen Ausgabe), er habe den Deutschen helfen wollen, sich von der verdammten „Innerlichkeit“ zu befreien und die gesellschaftlich-historische Wahrheit zu begreifen. Zum Erreichen dieses Ziels ist Stanislaus Büdner der richtige Held. In diesem Zusammenhang müssen wir zu einem Artikel von W. Dreher zurückkehren. Er schreibt: „... Das Problem des werdenden positiven Helden ist mit der Frage nach der erzieherischen Funktion der sozialistischen Literatur eng verbunden. Denn „den Leser mit dem Helden verwandt machen“ heißt doch nichts anderes, als dem Leser begreiflich machen, daß auch er sich entwickeln kann...“¹ Und weiter unterstreicht Dreher: „... Wir sollten aber den Begriff „Heldentat“ nicht zu eng auffassen; wir sollten ihn verstehen als Verhaltensweise in sozialistischem Sinne. Wir brauchen in unserer sozialistischen Literatur beide Typen des Helden: den strahlenden Helden, der zur Bewunderung zwingt, mitreißt, begeistert, und den werdenden Helden, der uns zeigt, wie wir uns zu immer höheren Stufen menschlicher Qualifikation in der sozialistischen Gemeinschaft entwickeln können.“² Genau dem letztgenannten Typus entspricht der Held Strittmatters.

Wie die deutsche, so auch die sowjetische Literaturkritik preist das Werk von Strittmatter als eine gelungene Synthese des Schelmen- und des Entwicklungsromans. So schreibt z. B. Günter Caspar: „... Ja, Saft und Kraft der Sache, Spruchweißheit, Bilderreichtum und Wortspielerei scheinen von den Picaro-Romanen herzustammen, aber herausgekommen ist eine moderne Schelmengeschichte, ein Strittmatter von der ersten Seite an...“³ Und weiter: „... Dem Schelmenroman mischen sich immer stärker Elemente der klassischen Bildungs- und Entwicklungsromane bei, wie Strittmatter aber seinen Helden durch die Wirklichkeit ziehen

¹ W. Dreher. Der positive Held historisch betrachtet. — «Neue deutsche Literatur», 1962, H. 3, S. 90.

² Ebenda.

³ G. Caspar. Von einem, der lange unterwegs ist. — «Sonntag», 5. Jan. 1958.

und Stück für Stück die Illusionen verlieren läßt, das ist wieder modern-parteinehmend, entlarvend, immer schärfer, zupackender geschrieben von einem, der Sozialist ist...¹ Eduard Zak sieht den Hauptverdienst Strittmatters darin, daß es ihm gelungen ist, die Begrenztheit der Konzeption der Schelmengestalten zu überwinden.² Die Überwindung dieser Begrenztheit des alten Genres ist aber eine unbedingte Notwendigkeit, wenn das Traditionelle in Dienst des Neuen gestellt werden soll. Erwin Strittmatter macht es auf eine hervorragende Art. Die Elemente des Schelmenromans und des klassischen Bildungs- und Entwicklungsromans werden meisterhaft verwoben, die entstandene Syntese überzeugt mit ihrer ausgeprägten dialektischen Einheit des Inhalts und der Form.

Strittmatters Roman „Der Wundertäter“, der unter anderem auch eine der vielen Abrechnungen mit der Vergangenheit darstellt, setzt viel beim Leser voraus. Es wird im Buch nach einer Stellungnahme auch seitens des Lesers zu den vom Verfasser aufgeworfenen Fragen über das Grundsätzliche der Entwicklung, über den Charakter des Faschismus usw. verlangt. Stanislaus Büdner ist ein Deutscher, wie es damals viele gab, seine Geschichte ist die Geschichte der vielen, das Werk selbst ist, wie es Günter Caspar richtig eingeschätzt hat, ein Entwicklungsroman, geschrieben nach der Methode des sozialistischen Realismus.

Р. А. Дарвина

К ПРОБЛЕМЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНА ВОСПИТАНИЯ

Краткое содержание

В статье дается обзор разных способов классификации и систематизации романа в зависимости от жанровых особенностей как в немецком литературоведении, так и в трудах по теории литературы в других странах Европы. Констатируется, что понятие «роман воспитания» употребляется только немецкими и скандинавскими литературоведами.

¹ G. Caspar. Von einem, der lange unterwegs ist.

² E. Zak. Ein Weg in die Welt. — «Neue deutsche Literatur», 1958, H. 3, S. 134.

В статье рассматриваются также проблемы развития плутовского романа в связи с исторической эпохой, так как некоторые ученые считают именно плутовской роман началом романа воспитания. Констатируется, что писатели ГДР Г. Иобст и Э. Штрिटтматтер, творчество которых основывается на принципах социалистического реализма, в своих трудах успешно осуществляют синтез двух жанров — романа плутовского с классическим романом воспитания.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии	3
------------------------------------	---

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

✓ В. А. Брока. Об интонации вопросительного предложения в английском и латышском языках	5
✓ G. Gajewska. Bemerkungen zur Semantik des Wortes in verschiedenen Sprachschichten und Sprachlandschaften	25
✓ Т. В. Король. Окказионализмы как разновидность неологизмов и возможность их классификации	49
✓ Д. Н. Фелдмане. Сравнение как лингвостилистическое средство	61
✓ Д. Н. Фелдмане. О функциях сравнения в различных функциональных стилях речи	83
✓ Г. Н. Ширинкина. Отглагольные наречия на <i>-tim</i> в латинском языке	105

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

✓ Т. В. Кочеткова. Стендаль и русские писатели	115
✓ И. Ю. Карбанова. Тема рабочего класса в произведениях Диккенса	127
✓ Б. Д. Вальдман. К вопросу о связях И. С. Тургенева и Т. Шторма	135
✓ Т. В. Полис. Эстетические взгляды Уильяма Морриса — социалиста	145
✓ И. А. Лебедева. Из истории австралийского рассказа	167
✓ З. П. Дорофеева. Особенности критического реализма в болгарской литературе	181
✓ R. Gotthardt. Hemingway's new epic genre in his spanish novel	205
✓ R. Darvina. Zum Problem des deutschen Entwicklungsromans	223

ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ
И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Обложка Г. Смелера

Редакторы Л. Тюрина, М. Зумберга, С. Леви.
Художественный редактор С. Элере. Технический
редактор М. Андерсоне. Корректор Т. Сотнева.
Сдано в набор 28 февраля 1967 г. Подписано
к печати 4 апреля 1968 г. Формат бумаги
60×84/16. 15 физ. печ. л. 13,95 усл. печ. л. 14,28
уч.-изд. л. Тираж 700 экз. ЯТ 17077. Цена 1 руб.
Издательство «Зинатне», г. Рига, ул. Турге-
нева, 19. Отпечатано в типографии № 1 «Циня»
Управления полиграфической промышленности Ко-
митета по печати при Совете Министров Латвий-
ской ССР, г. Рига, ул. Блаумана, 38/40. Заказ
№ 648.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
30	12-я сверху	(псков, обл.)	(псков. обл.)
57	11-я сверху	между компонетами	между компонентами
69	9-я сверху	wolte	wollte
100	14-я снизу	экспрессивно-эмоциональные	экспрессивно-эмоциональные
190	9-я снизу	представленя	представления
206	8-я снизу	to write ar truly	to write as truly

ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИКИ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

422981

1.5

1.00
x m. Sp.

44/5500

LATVIJAS UNIVERSITĀTES BIBLIOTĒKA



0509023676