

**BAND 9**

**1982**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

EIGENTÜMER / HERAUSGEBER / VERLEGER

Aage A. Hansen-Löve  
Tilman Reuther

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve

Sprachwissenschaft

Tilman Reuther

Gerhard Neweklowsky.



82. 20481

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien,  
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich im Umfang von je 300-400 Seiten

KONTEN

Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien (BLZ 20151)  
Konto Nr. 701 323 115

Postscheckamt München (BLZ 700 100 80),  
Konto Nr. 120994 - 805

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,  
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Alle Rechte vorbehalten

# I N H A L T

## A U F S Ä T Z E

I.P.SMIRNOV (München), O sistemno-diachroničeskom podchode k drevnerusskoj kul'ture (rannij period)	5
G.A.LEVINTON (Leningrad), Dostoevskij i "nizkie" žanry fol'klora	63
W.SCHMID (Hamburg), Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung"	83
R.E.PETERSON (Los Angeles), Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenjapin	111
A.ZHOLKOVSKY (Ithaca), Distributive Contact: a Syntactic Invariant in Pasternak	119
K.HIELSCHER (Bochum), Zum Verhältnis der Poetik Gor'kijs und Čechovs	151
H.GÜNTHER (Bielefeld), Andrej Platonov und das sozialistisch-realistische Normensystem der 30er Jahre	165
R.NEUHÄUSER (Klagenfurt), Anmerkungen zum Verhältnis von Erzählperspektive, Wertung und Erzähltechnik in der zeitgenössischen sowjetrussischen Literatur	187
J.-U.PETERS (Konstanz), Satire als Ideologiekritik. Der Schriftsteller Aleksandr Zinov'ev	205
N.ARBATCHEWSKY-JUMARIE (Montréal), Ordre des mots et prosodie de la phrase russe en fonction de sa structure syntactico-communicative	225
F.KOPEČNÝ (Brno), K dobrým počátkům české gramatické tradice	257
N.RODIĆ, G.JOVANOVIĆ (Beograd), O kritičkom izdanju Mirosavljevog jevandolja	285
P.V.CUBBERLEY (Melbourne), Glagolitic's Armenian Connection	291
C.EICHENSEER (Saarbrücken), Die Slawen nannte man in der Antike "sclavi"	305

## R E Z E N S I O N E N

M.DEPPERMAN (Freiburg i Br.), Aleksandr Blok: Ethisch oder dionysisch? Das poetische Bewußtsein des Künstlermenschen. Bemerkungen aus Anlaß der 2. Auflage von D.E.Maksimov, Poëzija i proza A.Bloka	313
Vladimir Vysockij, Pesni i stichi, New York 1981; Nerv. Stichi, Moskva 1981 (H.PFANDL)	323
K.Hartenstein, Das erklärend-kombinatorische Wörterbuch im 'Smysl ↔ Tekst'-Modell (T.REUTHER)	337

J.Marvan, Prehistoric Slavic Contraction (G.HOLZER) 343

## D I S K U S S I O N

A.RAPPAPORT (Moskva), K ponimaniju "kontrrel'efov"  
V.E.Tatlina 349

B.GROJS (München), Malevič i Chajdegger 355

## T E X T E

G.CHERON (Los Angeles), F.Sologub and M.Kuzmin:  
Two Letters 369

G.CHERON (Los Angeles), Gumilevskie čtenija (an intro-  
duction) 375

Gumilevskie čtenija. Ežegodnik 1980. 377

1. Otryvok 379

2. N.Gumilev, Perevody (Artjur Rembo i Šarl' Bodler) 380

3. N.Gumilev, Predislovie k satire Tita Petronija  
Arbitra "Matrona iz Ėfesa" 381

4. Dva dokumenta o Gumileve 382

5. Dogovor N.S.Gumileva s Izdatel'stvom professio-  
nal'nogo sojuza dejatelej chudožestvennoj  
literatury na izdanie knigi ego "Stichov" 383

6. Trudy i dni Gumileva (dopolnenija) 387

7. I.Nappel'baum, Métr. Otryvok iz knigi "Pamjat'" 391

8. Sud'ba biblioteki Gumileva 400

9. Poétičeskie otkliki na smert' Gumileva: Achmatova,  
Ocup, Odoevceva, Vološin 403

10. Stichi: Tamara Bukovskaja, Oleg Ochapkin,  
Sergej Stratanovskij, Vladimir Ėrl' 407

11. Ot redaktora 429

Ė.CHAPPENENN, Roman-prizrak 1964-1977. Opyt bibliografii  
neizdannoj knigi 431

Игорь П. СМИРНОВ (Мюнхен)

О СИСТЕМНО-ДИАХРОНИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ  
(РАННИЙ ПЕРИОД)

*Дмитрию Сергеевичу Лихачеву  
к 75-летию*

0. Изучение средневековой культуры как системы в русской медиевистике

0.1.1. В русской научной традиции системный подход к средневековой сформировался во многом благодаря воздействию идей, выдвинутых в начале этого столетия Л.П.Карсавиным на материале итальянской культуры XII-XIII вв.<sup>1</sup> Согласно отправному тезису Л.П. Карсавина, "...исследование духовной культуры покоится на предположении о существовании чего-то общего более или менее значительной группе личностей".<sup>2</sup> Это общее, далее, есть не что иное как ряд признаков, свойственных условному "среднему человеку"<sup>3</sup>, который "...как бы заключен в каждом реальном представителе (...) группы".<sup>4</sup> Таким образом, Л.П. Карсавин осмысляет систему средневековой культуры в духе социологических воззрений Э. Дюркгейма, т.е. скорее как определенный узус, который может быть принят, гипертрофирован или искажен индивидом, но не как порождающий механизм, способный, с одной стороны, трансформировать предшествующее состояние культуры, а с другой, - создавать предпосылки для возникновения в будущем какой-то еще одной, новой системы. Научным идеалом Л.П. Карсавина становится поэтому "историк-статик"<sup>5</sup>, изучающий "общий религиозный фонд"<sup>6</sup>, характерный для данного состояния (среза) культурных изменений (ср. лингвистику Ф. де Соссюра). Сам набор признаков, присущих "среднему" носителю культуры, рассматривается при этом в качестве связного ансамбля: "Элементы религиозности находятся в некотором соотношении или соединении друг с другом, и, таким образом, сам собой всплывает вопрос о их "системе".<sup>7</sup> Для XII-XIII вв. с точки зрения Л.П. Карсавина, релевантно такое системное отношение, при котором явления социофизического мира оказываются связанными между собой и метафизически. Иными словами, они находятся в зависимости от трансцендентного мира, откуда про-

истекает средневековый "символизм": "Благодаря символическому пониманию мира он предстает в виде слаженного, внутренне определяющего себя целого, из которого ничего нельзя выкинуть и в котором ничего нельзя изменить, потому что все имеет свой смысл, понятный при сопоставлении с другими явлениями".<sup>8</sup> Однако известны и иные эпохи, в которых эмпирические факты получали свое значение лишь в функциональной связи с мыслимым, трансцендентным (например, барокко, романтизм, символизм). Спрашивается, в чем состоит специфика отношения между чувственно воспринимаемым и мыслимым именно в средневековой культуре? Кроме того, остается неясным, можно ли распространить утверждения Л.П.Карсавина на все средневековье (в том числе и на ранее) или же они применимы исключительно к XII-XIII вв?

0.1.2. Сходно с Л.П.Карсавиным трактовал средневековую ментальность и другой современник (если говорить решительнее, другой попутчик) символистского движения в России, П.А.Флоренский. Впрочем, в своих исследованиях, посвященных иконописи, он обсуждал, в отличие от Л.П.Карсавина, не только содержание средневековой системы мышления (чьей особенностью оба считали тягу к метафизической интерпретации чувственного опыта), но также ту технику (и даже технологию), посредством которой манифестировала себя эта система. Так, в опубликованном только в наши дни труде П.А.Флоренский определял икону как "окно" в "тот" мир и объяснял этим способы ее создания и свойства используемых при ее изготовлении материалов (золотой фон как выражение идеи Божией энергии; яйцо, на котором замешиваются краски, как символ воскрешения и т.д.).<sup>9</sup> Следует отметить еще одно различие между работами Л.П.Карсавина и П.А.Флоренского. Если первый из них ставил перед собой аналитическую задачу - вычленив духовный облик "среднего" обладателя культурных ценностей, то второй был склонен к синтезирующему взгляду на средневековье как на "соборную", "сверхличную" культуру, носителем которой является вполне однородный коллектив.

0.1.3. В то время как Л.П.Карсавин, достаточно строго ограничивая свое исследование материалом XII-XIII вв, вообще не ставил вопроса о том, применимы ли его идеи к средневеко-

вому культурному наследию в целом, П.М.Бицилли безоговорочно расширил область их применения, рассматривая все средневековые в виде единой "мировоззренческой" системы, формула которой, по его мнению, может быть сведена к двум понятиям: "символизм и иерархия".<sup>10</sup> Между тем наличие обязательной самодовлекщей иерархичности, очевидное в готике, вызывает сомнения при обращении к раннему средневековью (не выходя за пределы восточнославянского региона, вспомним хотя бы свидетельствующие о постоянных отступлениях от естественно складывающейся иерархической организации княжеские междоусобицы или прения об автокефалии русской церкви). По сравнению с трудами Л.П.Карсавина, существенно новой была попытка П.М.Бицилли уточнить историческое своеобразие той связи, с помощью которой средневековое сознание соединяло непосредственные данные чувственного опыта с трансцендентным миром. Специфика средневековья состоит, по П.М.Бицилли, в том, что свойства "символа" переносятся на "символизируемое", и обратно: "Так перекидывается мост между обоими мирами".<sup>11</sup> Иначе говоря, эмпирическое и трансцендентное коммутативны. Как представляется, тезис о взаимозаменяемости "символа" и "символизируемого" не потерял актуальности и в наши дни, хотя он нуждается в освобождении от тех коннотаций, которые придал ему П.М.Бицилли, считавший средневековую культуру не столько равноправным членом в цепи культурной эволюции, сколько проявлением "пралогического", сопоставимого с детским, мышления (к тому же, заимствуя категорию "пралогического" сознания из мифографических сочинений Л.Леви-Брюля, П.М.Бицилли делал средневековую ментальность неотличимой от более архаических форм концептуализации действительности).

0.1.4. Предпринятое Д.С.Лихачевым почти через полстолетия после выхода в свет работы П.М.Бицилли возобновление системных исследований в области медиевистики ознаменовалось отказом от недифференцированного, сугубо синхронического истолкования средневековых эстетических и иных представлений как монолитного целого.<sup>12</sup> Д.С.Лихачев отграничивает позднее русское средневековье от раннего (от "стиля монументально историзма") и прослеживает дальнейшее развертывание сменяющих одна другую на

диахронической оси "стилистических формаций" (вплоть до барокко). Вразрез со своими предшественниками, он сосредоточил внимание не на расшифровке системообразующей связи, лежащей в основании средневековой культуры и объясняющей ее особенности, но на описании (уникальнм по объему и пронизательности) самих этих особенностей, сделав предметом исследования конечные продукты системообразования. Д.С.Лихачев справедливо определяет, например, конститутивную черту средневекового жанрового сознания, указывая на то, что оно обычно совмещает в одном и том же тексте практическую и художественную функции, однако он не ставит перед собой цели выяснить, благодаря каким эпистемологическим процессам, подчиняющим себе всю культуру, именно этот, а не иной жанровый признак и выдвигается на роль конститутивного. Семантически средневековые тексты согласуются между собой, как следует из пионерских в этом отношении трудов Д.С.Лихачева, за счет того, что они совместно выстраивают общую картину мира, сходным образом концептуализуя категории места, времени и субъекта действия. Для дальнейшего изучения средневекового культурного наследия как системы существенного выяснить не только как, но и почему разные семантические категории коррелируют между собой и тем самым объединяются в гомогенной модели действительности.

0.1.5. Начатая Д.С.Лихачевым реконструкция средневековой картины мира (в ее восточнославянской версии) была продолжена (в границах западноевропейского культурного ареала) А.Я.Гуревичем, который расширил число подлежащих обсуждению семантических категорий (наряду с категориями пространства и времени, он привлек для анализа также правовые, трудовые и прочие представления средневекового человека).<sup>13</sup> Установка исследования А.Я.Гуревича заключена в том, чтобы идентифицировать прежде всего диахроническое своеобразие этих - универсально присутствующих в любой культуре - категорий: средневековая система (недифференцированно) противопоставляется им "варварской" модели мира. Но и в этом случае не формулируется задача раскрыть причины, в силу которых разбираемые (внутри той или другой модели действительности) категории приобретают когерентность.

0.2.0. Предметом данной статьи, ориентированной на толь-  
ко что изложенную научную традицию, служит древнерусская лите-  
ратура преимущественно Киевского периода, т.е. раннего (для  
русской истории) средневековья. Из сделанных по поводу разви-  
тия этой традиции замечаний вытекают по меньшей мере два ме-  
тодологических требования, которые целесообразно соблюсти, что-  
бы усовершенствовать системный подход к средневековой культу-  
ре.

0.2.1. Для этого в первую очередь следует заново экспли-  
цировать отношение, сообщаемое системный характер самым раз-  
личным текстам внутри того множества памятников, которое мы  
называем ранней средневековой культурой. Эта экспликация будет  
обладать объяснительной силой, разумеется, только в том слу-  
чае, если удастся показать, как восстанавливаемое диахрони-  
ческое отношение подчиняет себе те универсальные (ахрониче-  
ские) операции, которые присущи всякой культурной практике  
(например, процедуры конструирования субъекта и объекта, по-  
ложительных и отрицательных ценностей и т.д.)

0.2.2. Поскольку всякая диахроническая система текстов  
содержит в себе определенную сумму знаний о мире, постольку  
господствующее в этой системе (пробегающее через все ее тек-  
сты) отношение представляет собой эпистемологическую связь,  
которая обуславливает правила перехода от данного, извест-  
ного, к искомому, постигаемому. Учитывая, далее, что куль-  
тура снабжает своих потребителей максимумом информации -  
в конечном счете знанием именно об универсуме во всем его  
охвате, можно предположить, что проводимое при этом противо-  
поставление данного и искомого будет стремиться к своему ло-  
гическому пределу, к крайней степени обобщенности. Наиболее  
фундаментальная классификация в сфере познавательной деятель-  
ности - это распределение всех доступных для концептуализации  
явлений на группы чувственно-воспринимаемых, эмпирических и  
мыслимых, трансцендентных. С этой точки зрения допустимы два  
типа культур: первый из них относит эмпирическое к разряду  
данного и выводит отсюда знание о трансцендентном, которое  
поэтому становится функционально зависимым от чувственно-вос-  
принимаемых фактов; второй тип переворачивает это соответствие

переменных и зависимых познавательных величин, превращая мыслимое в исходный пункт для постижения эмпирического. В семиотических терминах, первый тип культуры утверждает, что значения знаков (трансцендентное) производно от референтов (от эмпирического), тогда как второй тип, наоборот, трактует референты как функцию от значений знаков и тем самым семиотизирует действительность, отождествляет ее с текстом. Диахроническая уникальность каждого из двух повторяющихся в процессе эволюции типов культур определяется формой связи между переменной и зависимой областями (например, реализм второй половины XIX в., как было показано в другой работе, принадлежит к первому типу, но при этом отличается от всех сходных с ним смысловых формаций тем, что осуществляет переход от известного к постигаемому по специфическому для данного случая транзитивному принципу<sup>14</sup>). Итак, устанавливая, какой вид отношения доминирует в ранней средневековой культуре, нужно в то же время уяснить себе, что соединяется с помощью этого отношения, что служит здесь данным и что - искомым.

## 1. Со-объект и второй субъект

1.0.1. По предположению, та эпистемологическая связь, на которую всецело опирается культура раннего средневековья, являет собой не что иное как *конъюнкцию*. Само собой разумеется, что конъюнктивные (и дизъюнктивные) отношения (со- и противопоставления) образуют элементарный реляционный фундамент любого текста любого диахронического ансамбля. В этих случаях, однако, конъюнктивные операции с необходимостью дополняются дизъюнктивными, причем те и другие проводятся раздельно. Применительно же к раннему средневековью речь идет о том, что здесь и-отношение делается самодостаточным, занимая главенствующую структурную позицию, что оно подчиняет себе и трансформирует все иные отношения, имманентные тексту как таковому, т.е. что оно вступает с ними в композицию (в логическом значении термина). Дизъюнктивные процедуры не становятся полностью иррелевантными для раннесредневекового сознания. Сохраняя в нем "след", они лишь приобретают в продуктах его деятельности особые, неповторимые по мере дальнейших культурных изменений черты (о чем речь ниже).

1.0.2. Одним из очевидных доводов в пользу защищаемых утверждений может служить развитая культурой раннего средневековья трактовка категорий субъекта и объекта.

1.1.1. Субъект, поставленный этой культурой в обязательную когнитивную связь с объектом, интерпретируется, соответственно, как со-объект, как такое "я", которое реализует себя лишь в процессе сосуществования с "не-я" ("я" есть "я" и "не-я"). Не случайно дидактическая литература древней Руси настаивала на том, что первоочередной заботой индивида должно быть стремление объединять себя с другими, например, посредством милостыни, всепрощения, беззлобия, братолюбия и побратимства (освящаемого церковью и совершаемого перед алтарем), подчинения старшим (по возрасту и по социальному рангу), скоперированных действий, смирения, простодушия (которое предполагает отсутствие "двойных" мыслей и намерений), сопереживания ("съ радушимися радуися, съ печальными печалень <будди>"), согласно поучению новгородского епископа XI в. Луки Жидята<sup>15</sup>). Праведник совершал подвиг, если по собственной воле разделял наказание, которое нес ослушник (в "Киево-Печерском патерике" восхваляется монах, разделявший с братьями наложенную на них епитимью). Становится объяснимым, почему средневековые авторы столь высоко ценили "дар слез" (на что обратил внимание уже Л.П.Карсавин<sup>16</sup>), т.е., эксплицитно говоря, способность агенса, выражающего себя в момент плача во вне, быть в то же самое время пациентом, причем, так сказать, абсолютным пациентом, попадающим в позицию, на которую он не может сколько-нибудь активно воздействовать (будь то слезы страдания или сострадания). Первостепенной фигурой средневековой культуры делается добровольный мученик, совмещающий в акте самопожертвования роли субъекта и (максимально пассивного) объекта действия по образцу Христа (т.е. в конъюнкции с Другим). Следует попутно заметить, что культурный герой этой эпохи обычно образывал пару с вторым героем, который не противоречил первому, как трикстер в мифологических текстах, но сопоставлялся с ним (Кирилл и Мефодий, Борис и Глеб; в последнем случае мученическую смерть от руки Святополка принял, наряду с двумя братьями, и третий - Святослав, однако, что показательно, канонизированы были лишь двое из трех). Наряду с

добровольным мученичеством еще одним способом воплотить общее для раннего средневековья понимание субъекта как со-объекта было покаяние, коль скоро каждый находит истинную самоидентификацию путем отрицания своих намерений, сводят воедино "не-я" ("я", подвергающееся негации) и "я" ("я", совершающее эту процедуру). Как и мученичество, покаяние воспринималось в древнерусском книжном обиходе в качестве поступка, парного по отношению к иному действию, в данном случае - по отношению к крещению (в цепи многих аналогичных примеров ср. адресованную Ионанну Предтече молитву Кирилла Туровского: "Обнови душу мою покаянием, еже есть второе крещение"<sup>17</sup>).

1.1.2. Если та или иная форма союза субъекта и объекта возводилась в степень безусловно позитивных этических ценностей, то нарушения такого рода козкзистентности рассматривались в проповеднической литературе раннего средневековья как столь же безоговорочно запрещенные действия (откуда обличения гневливости, сварливости, гордости, склонности осуждать ближних и тому подобных человеческих слабостей, угрожающих объединению индивида с коллективом, а также выделяющих его из группы). Как предупреждали усвоенные на Руси "Священные параллели" Ионна Дамаскина, к центральным грехам, в которые может ввергнуть себя человек, принадлежит грех "лености" и "уныльства",<sup>18</sup> подразумевающий замкнутость (праздного) субъекта на самом себе, отсутствие акций, направленных на объект. С тем же пороком боролся в своих проповедях Феодосий Печерский, который утверждал в "Поучении о терпении и о смирении", что Христос "...речеть лѣтним и неродивым: Идѣте от мене, проклятии, не знаю вас..."<sup>19</sup>. Объект (в том числе собственности) неотчуждаем от субъекта: Владимир Мономах предостерегал от сохранения кладов в земле, называя этот обычай греховным. Христианская мораль не поощряла действий, оставляющих партнеру по социальной коммуникации однозначную роль пациента: Лука Жидята призывал прихожан воздерживаться от смеха, направленного на ближних ("...ни посмѣйся никакому же"<sup>20</sup>); допустимым, однако, было самоосмеяние<sup>21</sup>, которое совмещало объект комизма с субъектом смеха ("Моление Даниила Заточника").

1.1.3. Сказанное о субъектно-объектных связях распространяется на бытовавшие в древней Руси представления о коллективном субъекте, в роли которого может выступать этническое целое, род, община, социальный слой и т.д. Один из исходных пунктов национального самосознания русских - прибытие в славянские земли варягов, прекратившее междоусобицы. Как видно, национальная история лишена автохтонности; для поддержания социостаза оказывается необходимым наладить отношения с иным этносом; интересно при этом, что "Повесть временных лет" рассказывает вначале об изгнании варягов за пределы славянских владений (тем самым сообщая им статус пациенсов) и лишь затем о приглашении их на княжение (тем самым сопоставляя агенсов и пациенсов). Точно так же Владимир Святой перед тем, как крестить русскую землю, завоевывает Корсунь, "град греческий"<sup>22</sup>, и только после этого приобретает свою страну византийской вере. (Ср. еще замечание В.М. Истрина о соотношении собственно русского летописания с передачей в хронографах всемирной истории: "...между историями "всеобщей" и "русской" произошло соприкосновение. "Всеобщая" история присоединила к себе несколько сказаний из истории "русской", а история "русская" во главу поставила событие из истории "всемирной" - царствование импер(атора) Михаила и нападение русских на Царьград - и далее заимствовала из последней некоторые события"<sup>23</sup>).

1.2. Вместе с проведением конъюнктивной операции над субъектом и объектом разного рода действий, культура раннего средневековья осуществляет эту процедуру и применительно к субъекту и объекту познавательной активности, которая - под таким углом зрения - достигает своей цели только тогда, когда "я" перестает быть автономной величиной. Самопознание полагается невозможным (так, "Повесть временных лет" приписывает Яну Вышатичу, спорящему с волхвами, утверждение, что о самом себе человек "...не вѣсть ничтоже, но токмо единъ Богъ вѣсть" (1, 190))<sup>24</sup>. Истина добывается вкупе с ближними (в "Пчеле" читаем: "Всякому дѣлу совѣтъ благъ да преидеть"<sup>25</sup>). То, что индивид думает о своей личности, ложно, но он в состоянии восстановить правду, если соединит себя с другим "я" (в популярном на Руси житии Марии Египетской повествуется о

том, как просвитель Зосима возомнил себя самым праведным на земле, но убедился в ошибке, встретив Заиорданской пустыне нагую подвижницу, отмеченную печатью богоизбранности). Важнейшим гносеологическим следствием конъюнктивного мышления стало отождествление знания с верой. В акте веры познающий субъект не совершает никаких самостоятельных операций по переработке и получению информации. Он делается агентом познавательного процесса лишь постольку, поскольку способен быть пациентом такового, приобретает ли он к некоторому наличному запасу информации о мире, или же обретает эту информацию как "благодать", как снисходящее на него "откровение". Всякое высказывание, типа: "Я верю, что (предмет X существует, предмет X обладает свойством {ж} и т.д.)", означает простое присоединение к моему знанию того, что уже известно кому-то о данном предмете. Верить - это знать в конъюнкции с другими (не опираясь ни на доказательства, ни на показания постигаемого предмета).

1.3.1. Событие, релевантное для нарративных текстов раннего средневековья, есть по большей части со-бытие, сочетающее "я" с "не-я". Поэтому тематический репертуар этого культурного периода составляют такие мотивы, как возвращение из плена ("Слово о полку Игореве"); жизнь монастырской братии (жанр патериков); подвиги святого, делающие его богоугодным, сопряженным Богу; паломничество, сопрягающее удаленные друг от друга культурные очаги (жанр "хожений"); передача наставлений, которые внушает либо отец детям ("Поучение" Владимира Мономаха), либо духовный пастырь прихожанам (церковно-проповедническая литература). Средневековый читатель особенно интересуется жизнеописаниями героев-присоединителей, в том числе миссионеров (жизня Константина Философа и Мефодия) и завоевателей ("Александрия"). Чудо, творимое святым при жизни, - это нередко отмыкание запертых дверей темницы, куда он был брошен несправедливым властителем, или какая-то иная акция, ведущая к победе над разъединенностью. В летописании событие, вообще, теряет автономный, в себе заверченный характер: оно "читается" в цепи других происшествий и при этом выступает как значимое для всей национальной культуры. Изображаемое в летописных, житийных и иного рода повествова-

тельных текстах событие то и дело осуществляется двоякими (как и культурные герои) персонажами (ср. хотя бы такие пары, как Игорь и Всеволод в "Слове о полку Игореве", преподобные Феодосий и Антоний в житии Феодосия Печерского, Михаил Черниговский и Федор в "Сказании о благоверном князе Михаила Черниговском и боярине его Федоре"; то же справедливо применительно к негативным персонажам: ср. например, пару Глеб и Константин в "Рассказе о преступлении рязанских князей"). Предпочтение отдается таким двойкам действующих лиц, которые согласованы между собой по некоторому признаку (кровное родство, равный социальный ранг или одинаковая корпоративная принадлежность). В случае неравенства персонажей (допустим, князя и слуга) один из них часто разделяет судьбу другого, которой он мог бы избежать ввиду существующей между ними разницы (так, вместе с Борисом в "Сказании о Борисе и Глебе" добровольно погибает его отрок Георгий; знаменательно, что Георгий - венгр: тем самым "Сказание" снимает и этническое противопоставление). Трагическим событием под конъюнктивным углом зрения оказывается несогласованность действий, раздор, "свада" (ср., в частности, морализирующую концовку "Повести о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году": "И тако погыбе царство богохранимаго Константинграда и земля Гречская въ свадѣ цесаревъ, ео же обладаютъ фрязи" (3, 112)). На уровне семантики отдельного высказывания характер общих мест ("коллективных символов", в терминах Ю. Линка<sup>26</sup>) приобретают такие тропы, которые вменяют обозначаемому явлению всегда открытую способность к сочетанию с другим явлением. На описываемом таким путем явлении переносятся значения неизбежной двусоставности (Бог это *кормчий*, без которого *корабль души*, человеческой жизни или церкви потерял бы управление<sup>27</sup>); собирательности и гомогенности (паства - это *овечье стадо*); политвалентности (книжник - это *пчела*, собирающая мед со многих *цветов*: например, Авраамий Смоленский, по словам автора посвященного ему жития, "...кормимъ словомъ Божиимъ, яко дѣлолюбивая пчела, вся цвѣты обѣтающи и сладкую пищу приносящи и готовящи..." (3, 72)); присоединяемости через физический контакт (тело - это *одежда души*, откуда "плоти (...) риза" у Кирилла Туровского<sup>28</sup>); преодоленной раздельности (Богородица

- это *мост*, по которому смертные попадают с земли на небо, как поется в Акафисте Богородице<sup>29</sup>). И, наоборот, троп, отсылающий к отрицательному явлению, атрибутирует ему значение отъединенности, изолдрованности (погибель наступает тогда, когда овца (монах) отбивается от стада (от братии): "Овца бо, пребывая въ стадѣ, неврежено бываетъ, а отлучившееся въскорѣ погибает и волкомъ изъедено бываетъ" (2, 478)).

1.3.2. Подобно субъекту текста (герой), различные конъюнктивные процедуры осуществляет субъект творчества (автор, по отношению к которому герой, естественно, оказывается объектом). Так, автор может либо временно присоединять себя к персонажам повествования (почему в "Слове о полку Игореве" и возникает такое описание битвы, в котором автор вступает в конъюнкцию с действующими лицами: "Что ми шумить, что ми звенить давеча рано предъ зорями? Игорь плъкы заворочаетъ..." (2, 376)), либо суммировать свойства автора и героя на протяжении всего сообщения (появление жанра автобиографии, начало которому на русской почве положил Владимир Мономах). Другая возможность объединить в себе черты субъекта и объекта творческого акта открывалась автору в случае, когда он преуменьшал долю своего участия в создании текста, отводя главную креативную заслугу Богу-помощнику (ср. реализацию этого регулярного инициального мотива агиографий в молитве, предпосланной житию Авраамия Смоленского: "Владыко мой вседержителю, благъмь подателю, отче господа нашего Исуса Христа, прииди на помощь мнѣ и просвѣти сердце мое на разумѣние заповѣдей твоихъ и чудесъ, и на похваление святаго твоего угодника, и да прославиться имя твое, яко ты еси помощникъ всѣмъ уповающимъ на тя въ вѣкы" (3, 68); близкое чтение - в житии Феодосия Печерского и в других текстах). Практически всегда средневековый автор имеет статус соавтора<sup>30</sup>. Текст циркулирует в коммуникативной практике не сам по себе, но в паре по меньшей мере с еще одним текстом. Распространенная редакция жития частично дублируется краткой редакцией, помещаемой в "Прологе", а само житие дополняется описанием посмертных чудес, совершаемых святым, и посвященными ему службами. Художественное повествование (например, "Слово о полку Игореве") вторит ле-

тописным рассказам на ту же тему. Некоторое историческое событие может отображаться в нескольких художественных сообщениях (ср. анонимное "Сказание" и Несторово "Чтение" о Борисе и Глебе). Популярность и жанровый характер получает комментирование чужих текстов (реализуемое в проповедях или в специальных сочинениях - таких, как "Толковая Палей"). Бывает, что сводный текст создается в процессе параллельно-аддитивной работы двух и более писателей (ядром "Киево-Печерского патерика" стали послания Симона к Поликарпу и стимулированные этими рассказами послания Поликарпа к Акиндину). Одно произведение целиком вводится в другое (скажем, "Поучение" Владимира Мономаха, наряду со многими иными памятниками древнерусской литературы, дошло до нас в составе летописи). Произведение, вообще, по большей части несамодостаточно - оно читается в сборниках, принцип внутренней организации которых трудноуловим именно по той причине, что любые два сочинения - в соответствии с раннесредневековой ментальностью - могут быть соединены друг с другом. В число обязательных правил текстопорождения входит цитирование предшествующих текстов; возникают специальные компендиумы цитат. В раннесредневековой книжности цитата не имеет стилизаторского задания; она эксплицитна, будучи сжатым пересказом источника или дословным воспроизведением какой-то из его частей, и представляет собой ссылку на сакральный авторитет, призванную показать, что автор (в обоюдной позиции агенса и пациенса) строит свое сообщение в сотрудничестве с вторым автором. И, наконец, вероятно, главное: переписчик считает себя вправе вносить поновления в передаваемый оригинал, откуда нормой бытования текста делается сосуществование разных его списков. Далеко не случаен тот факт, что у истоков средневековой культуры стоят сразу четыре (канонических) Евангелия и что сам Новый Завет параллелен Ветхому Завету (Адам и Христос, который искупает грехопадение; Ева и Мария Магдалина и т.п.). Вместе с текстами всемирного значения по парно-аддитивному принципу упорядочиваются и тексты национального значения: в литургике русской церкви так называемые Паремийные чтения о Борисе и Глебе встроены в чтения ветхозаветных отрывков; национальная история, с одной стороны, становится согласованной с всемирной, а с другой, - по-

лучает начальное звено, к которому могут быть добавлены новые звенья (все последующие братоубийственные конфликты русских князей, как правило, сопоставлялись со злодеянием окаянного Святополка).

1.4. В свою очередь, объект (действия, познания, творчества) осознается в культуре раннего средневековья как присовокупленный к "я", парный "мне" объект, т.е. как второй субъект ("не-я" есть "не-я" и "я"). Вот почему совершению действия, согласно христианской доктрине, должен предшествовать страх, который являет собой "начало мудрости"<sup>31</sup>; ведь всякая акция в отношении объекта обращается и на производящего ее субъекта; причиняя зло другому, он причиняет его себе, отводя другому роль пациента, он неизбежно попадает в ту же самую позицию. Неспроста в "Сказании о Борисе и Глебе" Святополк погибает не от руки Ярослава, мстящего за убитых Святополком братьев, но от "немоци" и "расслабления" - от Божьей кары: возмездие имманентно злодеянию, включено в него и ввиду этого не может быть объяснено как результат поступка, предпринятого другим индивидом. Понимание "не-я" как такой величины, которая спаяна конъюнкцией с "я", могло даже становиться в раннесредневековых текстах структурной базой специфических загадок, служащих для проверки культурной компетентности персонажа; в "Киево-Печерском патерике" приводится следующий разговор между князем-святым и неким лекарем-сирийцем: "Призвав же его, святыи глаголя ему остришися: "По трех бо мѣсяцѣх, рече, отхождоу свѣта сего". Се же рече, назнаменуя ему смерть. Сириянин же не разумѣвъ хотящаа ему быти..." (2, 502). Что касается гносеологической области, то конструирование постигаемого объекта в качестве второго субъекта влечет за собой отождествление подлежащего познанию мира (генерализованного "не-я") с богочеловеком (с генерализованным "я"). В сфере текстопорождения сходный процесс вызывает появление таких литературных героев, которым дается статус второго автора: так, в "Слове о полку Игореве" эту функцию выполняют цитируемые там Боян и Святослав. Совмещение позиций героя и автора особенно очевидно в раннесредневековых вопросно-ответных произведениях, вроде "Беседы трех святителей".<sup>32</sup> В этом ряду стоит обратить внима-

ние и на развитость в раннем средневековье жанра послания, чей реципиент - это еще один автор, вне зависимости от того, вызывает ли послание к ответу или является ответом (см., например, послания Климента Смолятича, Даниила Заточника, Владимира Мономаха, Феодосия Печерского и др.).

## 2. "Быть" - "хотеть"

2.0. Если субъект и объект связаны между собой конъюнкцией, то какова тогда глубинная скмантика предикатов, приписываемых актантам раннесредневековых текстов (или, иными словами, каковы доминирующие в этих текстах модальности)? Отвечая на этот вопрос, можно рассуждать следующим образом.

2.1. Объект, выступающий применительно к субъекту как объединение "не-я" и "я", - это такой феномен, который всегда имеется для "меня" в наличии, неотторжим от "меня", коль скоро "я" есть. С другой стороны, оказывается, что субъекту, выступающему по отношению к внешней среде как конъюнкция "я" и "не-я", задан постоянный объект, в силу чего субъект в состоянии опознать свою интенцию, свою направленность на мир, т.е. атрибутировать себе предикат "хотеть".<sup>33</sup> Предпосылкой всякой элементарной акции, далее, служит изменение некоторой модальности, переход от предиката, характеризующего объект в отношении ко "мне" (пассивность), к предикату, указывающему на "мое" отношение к объекту (активность). Итак, той простейшей акцией, которая каким-либо способом развертывается в любом тексте раннесредневековой культуры, будет превращение "быть" в "хотеть". Назовем этот переход от одной модальности к другой целеположенностью действия. (Ср. замечание П.А.Флоренского: "...средневековый человек (...) прежде всего знает, что для того, чтобы хотеть - надо *быть*, быть реальностью и притом среди реальностей..." (разрядка автора)).<sup>34</sup>

2.2.1. Среди многочисленных следствий сугубой телеологичности раннесредневековой культуры бросается в глаза то обстоятельство, что каждый из ее героев заведомо знает конечный пункт своих действий. Момент целеположения фиксируется уже в завязке сюжетных текстов и при этом изображается как неподдающийся

устранению, сколь бы ни были неблагоприятны для него внешние условия (автор "Слова о полку Игореве" так описывает начало похода, предпринятого несмотря на затмение: "Спала князю умь похоти, и жалость ему знамение заступи искусити Дону Великаго "Хому бо, рече, - копие приломити конец поля Половецкаго; съ вами, русици, хошу главу свою приложити, а любо испити шеломомъ уже с самого детства обнаруживает свое предназначение (Федосий Печерский, а вслед за ним Авраамий Смоленский "гнушаются" игр со сверстниками). На пути к осуществлению поставленной задачи святому непременно предстоит преодолеть чужую волю, сбивающую его с пути; родители желают, чтобы он вступил в брак, но он отвергает это требование и т.д. В княжеском житии Михаила Черниговского повествуется о том, как татары вынуждали героя поклониться огню, а оказавшиеся при этом русские князья советовали ему исполнить приказание, ибо он совершил бы это не по своей воле, однако мученик отказывается поклониться "твари паче творца".<sup>35</sup> Теперь понятно происхождение столь обязательного в житийных текстах мотива искушения, которое есть не что иное как попытка отнять у субъекта имманентную ему цель. Наконец, герой агиографий всегда имеет перед собой некий образец, с которого он берет пример, скажем, Федосий Печерский вершит свою жизнь, "...подражая святааго и първааго начальника чърньчъскууму образу, великааго мню Антония чърньчъскууму образу" (1, 304, 306)). Под этим углом зрения вполне проясняются причины, обусловившие каноничность средневекового литературного мышления: процесс порождения текста предопределен; автор строит свое сочинение по образцу предшествующего как раз потому, что ему должна быть заранее известна цель текстопроизводства; эта цель имманентна тексту как таковому, т.е. не ставится каждый раз заново, но одинаково содержится во всех сообщениях, входящих в один и тот же ряд и стремящихся, следовательно, стать идентичными по отношению друг к другу.<sup>36</sup> Прагматика словесного творчества раннего средневековья по преимуществу заключена в том, чтобы предписать читателю и слушателю определенную задачу в той или иной области жизни - в сфере повседневной этики (проповедь), политики ("Слово о полку Игореве") и т.п.; авторы-морализаторы создают целые своды, перечисляющие запреты на ложное целеположение (на так называемые "помыслы"<sup>37</sup>).

2.2.2. Телеологична не только жизнь человека, но и история человечества во всем ее объеме, которая предначертана от начала до конца, имея своей целью Второе пришествие и Страшный суд (см. эсхатологические видения в житиях Василия Нового и Андрея Юродивого или в "Слове Мефодия Патарского о царствии язык последних времен"). Из-за того, что все предопределено, категория появления приобретает в раннесредневековой культуре своеобразную форму двойного начала: у любого генетического процесса отыскивается, так сказать, предгенезис.<sup>38</sup> Не случайно в "Вопросах и ответах Григория Богослова и Василия" утверждается, что начало – это "пръвая вина въторааго виновнааго"<sup>39</sup> (т.е. Адама). В "Киево-Печерском патерике" закладке Печерской церкви, "...иже видѣна бысть прже начатиа" (2,422), предшествует появление воздушного храма. Во многих раннесредневековых нарративах начало повествования не совпадает с началом самого текста: в "Слове о полку Игореве" рассказ о походе и поражении князя предваряется метатекстовой частью, указывающей на жанр этого произведения ("Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстий о пълку Игоревѣ..." (2, 372)) и тем самым предсказывающей трагическое ("трудное") развитие еще не изображенных событий. На передний план в художественном сознании эпохи выдвигается категория ожидания (ср. ожидание объединения русских князей и возвращения князя из плена в "Слове о полку Игореве" или повторяющую эпизод в Гефсиманском саду сцену ожидания Борисом неминуемой смерти в "Сказании о Борисе и Глебе": "...а самъ оста тькѣмо съ отроцы своими. И бляше въ днь субботный Въ тузѣ и печали, удручьнѣмъ сьрдцьемъ и вълѣзъ въ шатѣрь свон, плакашеся съ крушенѣмъ сьрдцьемъ, а душею радостною, жалостно гласъ испущаше: "Сльзъ моихъ не презьри, владыко, да яко же уповаю на тя, тако да с твоими рабы прииму часть и жребии съ вѣстми святыми твоими, яко ты еси Богъ милостивъ, и тебе славу въсылаемъ въ вѣкы. Аминь"<sup>40</sup>); точно так же знает о готовящемся на него покушении и ожидает смерти заглавный герой "Повести об убиении Андрея Боголюбского", читаемой в Ипатьевской летописи). Подчиняя себе текст в целом, категория ожидания могла превращать его в завещание, в предсмертную записку ("Поучение" Владимира Мономаха). Любое природное или историческое событие интерпретировалось в качестве целесообразного, имеющего не только некую причину, но

и, наряду с ней, некую интенцию: в Слове Серапиона Владимирского о землетрясении утверждалось, что земля "...грѣхи нашими колѣбается, безаконья нашего носити не может" и, далее, что Бог "...безаконья грѣхи многия от земля оттрясти хоцеть, яко лѣствие от древа".<sup>41</sup> В дохристианском наследии средневековье особенно ценит те мифологические тексты, в которых, помимо прочих мотивов, содержатся и мотивы целеположенности, предначертанности, мессианизма и пр., - прежде всего, Ветхий Завет.

### 3. Культура в конъюнкции с природой

3.0. Вслед за экспликацией писуших раннему средневековью субъектно-объектных зависимостей, по тому же способу могут быть описаны и объяснены характерные для этого исторического периода отношения между членами других фундаментальных оппозиций, например, между культурой и природой. И эта двойка взаимоисключающих категорий была приведена конъюнктивным сознанием XI-XIII вв в состояние согласованности, непротиворечивости, неразрывности.<sup>42</sup>

3.1. Объединенная с культурой природа не есть сколь-нибудь самостоятельная часть мироздания, в которой могут господствовать собственные законы. Поэтому человек неправу обращаться с познавательной целью к природе, взятой изолированно. Серапион Владимирский упрекал свою паству за то, что она, преследуя волхвов, подвергала их испытанию водой ("вы же воду послухоумь постависте..."), доверяясь "бездушну естеству", а не воле "боготворенаго человека".<sup>43</sup> В природе значимо только то, что несет в себе память об исторических событиях, о социальной (особенно - сакральной) практике. Показательно что в "Хоженьи" игумена Даниила центр земного шара ("пуп земли") помещается там, где стоит гроб Господень; иными словами, геофизический мир центрируется в соответствии с расположением центра и периферии христианского культурного мира. В этом же сочинении отмечаются и многие иные моменты согласованности природного ряда с культурным: несмотря на недостаток влаги вблизи Иерусалима, почва там - по Божьему повелению - приносит

обильные урожаи; хотя вода в Иордане замутнена, но "сладка пити" и целебна (2, 52) и т.п. Как свидетельствует "Физиолог", процесс познания и маркировки живой природы также состоял для средневекового человека в том, чтобы открыть в ее представителях черты, связывающие их в пары с явлениями культурной истории. Рассказ о повадках животных строится в "Физиологе" таким образом, что поведение каждого из них оказывается сопоставимым с поведением людей (в ходе сакральной истории или повседневной жизни). Например, львица, рождающая мертвого львенка, стережет его три дня, после чего приходит отец и оживляет мертворожденного своим дыханием подобно тому, как Бог-вседержитель в третий день воскресил своего сына, спасшего прельщенный человеческий род.<sup>44</sup> С негативно оцениваемыми индивидами в "Физиологе" сравниваются те отприродные существа, которые сочетают в себе противоречивые (неправильная конъюнкция) части: так, кентавры уподобляются лицемерам, которые принимают благочестивый образ лишь на время посещения церкви.<sup>45</sup> Менее всего "Физиолог" озабочен достоверностью данных, сообщаемых о животном мире. Это легко понять, учитывая семантические свойства конъюнкции, в которой истинность одного из ее членов не зависит от того, истинно или ложно значение второго члена. Раннесредневековая ментальность, следовательно, может довольствоваться тем, чтобы истинным было хотя бы одно из двух сопряженных высказываний; поскольку факты сакральной истории, безусловно, заслуживают доверия, постольку соотношенные с ними данные из области жизни животных могут быть фиктивными. Что касается природы во всем ее охвате, то она осмысливается как результат акта творения и тем самым делается параллельной продуктам человеческого творчества, отличаясь от них, согласно "Шестодневу" Иоанна экзарха Болгарского, лишь тем, что была создана Богом без образца (необходимого для людских креативных устремлений). Самый акт творения физической реальности изображается в том же "Шестодневе" в виде установления и-отношения между противоположными субстанциями (сухим и влажным, холодным и теплым), которые "...съвоупи творец на елино сътворение..." (2, 188). Отождествление естественного с искусственным открывало возможность для эстетизации природы, для восприятия ее как умело изготовленного артефакта (ср. мотив одновременной красоты природы и культуры в "Слове о погибели Русской земли": "О, свѣтло свѣтлая и украсно

украшена, земля Русская! И многими красотами удивлена еси: озера многими удивлена еси, рѣками и кладязми мѣсточестными; горами, крутыми холми, высокими дубравами, чистыми полями, дивными звѣрьми, различными птицами, бесчисленными городами великими, села дивными..." (3, 130)).

3.2. Вместе с тем культуре атрибутируются такие признаки, которые превращают ее в сопродное образование. Человеку, утверждает "Шестоднев", следует брать пример с созданной Богом природы и не нарушать поставленных ему по его социальному положению пределов так же, как не преступают своих границ "бездушныя вещи": "Сия же предѣльная уставы видѣти есть како ти бездушныя вещи хранять. Море бо, бурями мутимо и надымающися на сусѣду землю и проливаемо, пѣска ся стыдитъ и нарочитых предѣль не рачитъ преступати, но яко конь текий и воздержается уздою, сице ти море, неписанный законъ видя, пѣском написанъ, и възвращается" (2, 186, 188). В "Поучении" новгородского игумена Моисея о пьянстве та же идея переводится в план повседневной жизни: "Колико больше суть кони, колико ны вышши есть песь, и кождо бо от тѣхъ животныхъ видимъ, ѡдыша или пивша, чересь сытъ не брегуть: аще и тмами нудящей будутъ, не хочеть излише мѣры прияти - не убо ли сихъ и конь хужьши мѣ?" (2, 400). Любые катастрофические изменения или просто отклонения от порядка в природе толкуются в летописях и в других раннесредневековых текстах как влекущие за собой обязательные социальные потрясения и "нестроения": культурный мир не может избежать увеличения энтропии, если таковая усиливается в спаренном с ним физическом универсуме. Вот почему, как подчеркивает "Повесть временных лет", "знаменья, бо въ небеси, или звѣздах, ли солници, ли птицами, ли етеромъ чимъ, не на благо бывають; но знаменья сица на зло бывають, ли проявленье рати, ли гладу, ли смерть проявляютъ" (1, 178). Остается добавить сюда, что, веря в знаменья, средневековый человек не полжен был в то же самое время полагаться на такие приметы, как чох, встреча, птичий грай и т.п., т.е. на то, что значимо лишь для единицы, а не для коллектива в целом. И, наоборот, исключительные или нежелательные события в социальной истории с неизбежностью находят соответствующий им отклик в природной среде: например, перенос мощей Феодосия Печерского сопровождается в "Киево-Печерском патерике" чудесным появле-

нием трех столпов света над церковью; по замечанию Серапиона Владимирского, потоп при Ное случился из-за "людской неправды"<sup>46</sup> и т.п.

#### 4. Всеобщность конъюнктивного принципа

4.0. Принцип конъюнкции был последовательно реализован на всех уровнях и во всех областях культурной деятельности раннего средневековья.

4.1.1. Он подчинял себе, например, градостроительную практику, которая, в частности, состояла в том, что большой древнерусский город имел обычно так называемый пригород (Киев и Чернигов, Новгород и Псков, Владимир и Суздаль). Аддитивность определяла и структуру отдельного здания. Домонгольские церкви окружались разнообразными пристройками, в число которых могли входить: абсида, паперть, придельные церкви, служившие для заупокойных литургий, башня, в которой устраивался ход на верхнюю галерею.<sup>47</sup> Сакральное архитектурное пространство не было строго отделено от мирского и могло непосредственно примыкать к последнему, что отражалось в строительстве домашних церквей (в то же время граффити, открытые в Софии Киевской, показывают, что на стенах храмов делались надписи вполне светского содержания<sup>48</sup>). Чаще, однако, конъюнктивные отношения между элементами, из которых формировалось некое культурно значимое целое, не были столь очевидными, как в только что упомянутых случаях.

4.1.2. К таким неявным продуктам конъюнктивного сознания принадлежат, к примеру, обратная перспектива и другие формы организации изображения в византийской и древнерусской живописи. Будучи сложным, полиаспектным образованием, обратная перспектива маскирует то обстоятельство, что каждый из ее различных аспектов результирует использование художником того или иного вида объединительных операций. Одним из первых на структуропорождающую роль подобного рода процедур указал П.А.Флоренский, видевший главную особенность обратной перспективы в ее "разноцентренности"<sup>49</sup> (что предполагает сочетание в одном изображении по меньшей мере двух точек зрения на передаваем-

мый предмет), а вслед за ним и с большей эксплицитностью - Л.Ф.Жегин, рассматривавший композиционную специфику иконописи как следствие "суммирования" зрительных позиций.<sup>50</sup> Развертывание этой научной традиции было подытожено Б.А.Успенский который допускает (вместе с другими исследователями), что в системе обратной перспективы осуществляется, кроме всех прочих "суммирований", также объединение изображающего субъекта и изображаемого объекта: "...в средневековой живописи (...) художник обычно помещает себя как бы внутрь картины, изображая мир вокруг себя, а не с какой-то отчужденной позиции"<sup>51</sup>, откуда и возникает "...сокращение размеров изображения по мере приближения к переднему плану".<sup>52</sup> Вообще говоря, конъюнктивность может запечатлеваться в иконописи не только через посредство той ("суммированной") позиции, которую занимает художник как перспективист по отношению к воспроизводимым им реалиям, но и многими иными способами. Она выражается, скажем, в выравнивании размеров разномасштабных предметов (дом совпадает по величине с человеком или даже умещается у него в руках); в византийском обычае создавать иконы с изображениями, нанесенными как на переднюю, так и на тыльную стороны доски; в отсутствии изолированного мазка (на что обратил внимание П.А.Флоренский<sup>53</sup>); в совмещении двух типов изображения - статичных ликов святых и повествовательных "клейм" по краям иконы, содержащих в себе сцены из жизни святого; в слиянии возрастов (Христос-ребенок с взрослым лицом) и т.д. Этим же объясняется одновременное присутствие на плоскости иконы фигуративного и вербального текстов (перед нами - двойная конъюнкция изобразительного и вербального знаков: фигуративный текст иконы переводит в изобразительный ряд содержание произведений словесного искусства; ее вербальный текст делает предметом изображения также внешнюю сторону слова; тем самым средневековая живопись отличается от кубизма, где слово также включалось в число объектов, подлежащих передаче на плоскости картины, но при этом не становилось смысловой базой фигуративного ряда<sup>54</sup>). Со своей стороны, в средневековой рукописи слово дополняется иллюстративным материалом, в заставках же изобразительный характер придается отдельным графемам.

4.2.1. В социальной практике раннего средневековья конъюнктивные тенденции породили такие юридические нормы, которые исключали наказание за отклоняющееся поведение посредством изоляции преступника, отчуждения его от общества. Вместо этого судебное наказание производится, в соответствии с разными редакциями "Русской Правды", по преимуществу с помощью денежной компенсации нанесенного ушерба, согласия между собой позиции истца и признаваемого виновным ответчика. Выплата пени за убийство дифференцирована в зависимости от того, представитель какой социальной группы пал жертвой преступления, но тем не менее обязательна в любом случае, включая сюда насильственную смерть рабов и изгоев (сирот, вольноотпущенников без средств к существованию и т.п.). Конъюнктивное сознание следовательно, стремилось не столько к установлению абсолютного тождества между разными общественными группами, сколько к тому, чтобы предоставить каждой из них право пользоваться общим для всех законом, ступенчато присоединяющим индивида к социальному целому. Отчужден от социума не тот, кто наказывается, но тот, кто наказывает: судопроизводство часто вершит тиун - княжеский ключник, который либо является рабом, либо становится им, получая эту должность. Таким образом, отправление судопроизводства не ставит подсудимого в такое положение, в котором он был бы полностью дистанцирован от судьи, противоположен ему. (Отчасти сходно князь во время литургии должен был занимать место на верхней галерее, где располагались женщины, т.е. присовокуплять себя в качестве лица, стоящего на вершине общественной иерархии, к тем, кто был обособлен от остальных молящихся, коль скоро женщины вообще не имели доступа в церковь, попадая на галерею через специальный ход). Что касается состава преступления, то феодалное право утвердило и-отношение между (равновеликими по сумме денежного штрафа) наказаниями за действия, наносящие физический вред человеку, и "за обиду" - за символическое причинение ушерба (например, за удар рукояткой меча).<sup>55</sup> Наконец, конъюнктивность распространилась и на структуру судебных органов Киевской Руси, которые представляли собой парный социальный институт, включавший в себя, помимо светского, также церковный суд, в чьей юрисдикции находились такие преступления, как осквернение святых, внутрисемейные распри,

ведовство, церковная татьба, эксгумация и т.п.

4.2.2. На уровне всего общества двусоставность регулятивного социального механизма воплотилась в таком разделении власти между князем и митрополитом, которое основывалось на согласованном функционировании светской и духовной частей этого механизма, - ср. хотя бы церковную "десятину", которую князь обязан был жертвовать на монастыри и церкви. Феодалное общество было парадоксальной социальной системой. Примат конъюнктивных связей, с одной стороны, требовал, чтобы индивиды, сопоставленные по некоторому признаку в рамках какой-либо общественной группы<sup>56</sup> и в силу этого строго дифференцированные от лиц с иным социальным рангом, не могли бы произвольно ломать эти и-отношения и переходить в иные группы, чем обуславливался замкнутый (кастовый, корпоративный) характер раннесредневековой классовой иерархии. Вместо с тем, однако, та же самая культуурообразующая предпосылка в отношении к структуре общества в целом с неизбежностью должна была открыться перед каждым его членом возможность присоединять себя к любому другому индивиду или группе индивидов. Иначе говоря, для культуры раннего средневековья было актуальным противоречие между внутригрупповыми и межгрупповыми конъюнкциями. Выход из этого противоречия достигался, во-первых, за счет того, что всякий член общества мог уйти из него, постригшись в монахи, и, во-вторых, благодаря тому, что нижние слои общества, не обладая вертикальной социальной мобильностью, тем не менее имели право на свободное присоединение к высшим слоям<sup>57</sup> (на свободную координацию в условиях субординации).<sup>58</sup> Волость искала себе князя. Крестьянин мог "отходить" на новые земли (акция, приурочивавшаяся к праздникам: к Рождеству, Соборному воскресению, Петрову дню, дню Рождества Богородицы - к тем моментам, когда весь социум переживал состояние гомогенности, равно участвовал в торжественном действе). Священнику не возбранялось в любое время покинуть его приход и переселиться в другую епархию. Боярин также мог менять властителя, пускаясь в "отъезд"; отношение между князем и боярами строилось по формуле: "А бояромъ и слугамъ межи насъ вольнымъ - воля"<sup>59</sup> (знаменательно, что высшая привилегия боярина - это получение им части помелин, полагавшихся князю, т.е. приобщение к княжеским доходам).

## 5. Проблема негативной оценки в раннесредневековой аксиологии

5.0. Перечень фактов, взятых из разных областей раннесредневековой культуры, но одинаково удовлетворяющих тезису о ее конъюнктивной природе, было бы нетрудно продолжить. Поскольку, однако, настоящая статья несколько не стремится к исчерпывающему описанию материала, но нацелена прежде всего на то, чтобы продемонстрировать методологические приемы его экспликации, будет целесообразнее обратиться теперь к тем данным, трактовка которых позволила бы увеличить объяснительную силу предлагаемой здесь исследовательской модели. Ниже речь пойдет о судьбе дизъюнктивных аксиологических отношений в русской культуре XI-XIII вв. Из обсуждения оппозиций субъект/объект и культура/природа вытекает, что в текстпрактике раннего средневековья господствовало представление о преодоленной разделенности этих (и иных), неизбежно дифференцируемых в любой эпистемологической норме, категорий. Более сложная ситуация возникала тогда, когда общественное сознание этого исторического периода было вынуждено конъюнктивно интерпретировать такие противопоставленные одно другому явления, которые были наделены не просто контрастными смысловозначительными признаками, но в взаимоисключающими знаками идеологической оценки. Подобного рода эпистемологическая коллизия разрешалась по меньшей мере тремя способами.

5.1. Первый из них состоял в том, что явление, как будто бы подлежащее отрицанию, не отбрасывалось вовсе за черту культурных значимостей, но занимало в их инвентаре место добавочной, второразрядной, сниженной, но допустимой или ограниченно допустимой ценности. Не учитывая этого аксиологического процесса, было бы трудно понять многие из сторон христианской рецепции языческого наследия. Христианскому сознанию, естественно, надлежало отмежевать себя от язычества, что достигалось путем такого толкования предшествующей культуры, в результате которого она была воспринята в качестве мировоззрения, замкнутого на себе, не способного к производству куль-

турных ценностей с помощью конъюнктивных операций (в "Повести временных лет" читаем о языческих ритуалах: "Си же творяху обычая кривичи и прочии погани, не вѣдуде закона Божия, но творяще сами собѣ законъ" (1, 30)). К тем языческим ценностям, с которыми боролась христианская идеология, принадлежал, в частности, культ рода. Обособляющий части социума и подразумевавший их самоценность, культ рода подвергался порицанию, начиная уже с евангельской притчи о том, как Христос потребовал от человека, собиравшегося похоронить отца, чтобы тот отказался от похорон (Лука, IX, 60). Этот мотив был подхвачен агиографической литературой: центральный конфликт в житии Феодосия Печерского разыгрывается между будущим святым и его матерью, которая запрещает сыну совершать богоугодные поступки, противоречащие с ее точки зрения родовой традиции: "Молю ти ся, чадо, останися таковаго дѣла, хулу бо наносиши на родъ свой" (1, 312); Феодосий вынужден бежать из семьи в монастырь; негация родовых связей подтоживается тем, что и мать святого постригается в монахини.<sup>60</sup> Рассмотренный пример (как и множество сходных) дает, между прочим, повод утверждать, что раннесредневековая культура (ввиду ее всеобъемлющей конъюнктивности) отнюдь не была сугубо маскулинизированной. Она призывала опасаться женщин и обвиняла их в греховности (см. хотя бы "физиолог" ("и ты (...) человеце бѣганъ женскаго полу"<sup>61</sup>) или суждение Кирилла Туровского ("и никтоже от женъ рожденныхъ безскверненъ"<sup>62</sup>)) лишь постольку, поскольку они в роли продолжательниц рода олицетворяли собой человеческую способность к авторегулируемому, осуществляемому вне связи с метафизическим миром, становлению и бытию (не случайно "Вопрошание Кириково" запрещало женщинам входить в церковь в течение 40 дней после родов). Помимо же своей родовой функции, женщина могла возводиться на достаточно высокую ступень ценностной иерархии и делаться авторитетным носителем культурогенной информации (так, о матерствах, испытываемых человеком при переходе от земной жизни к небесной, древнерусский читатель узнавал из помещенной в переводном житии Василия Нового рассказа богоугодной Феодоры;<sup>63</sup> показательно, впрочем, что включение здесь женщины в ряд христианских авторитетов не нивелирует ее по отношению к мужскому миру, но превращает в источник специальных знаний именно о муках рождения, нового

жизненного начала, однако, метафизически реинтерпретированных). Итак, на уровне эталонного поведения раннее средневековье разрушало культ рода. В то же время христианство не исключало возможности маркированного почитания родовых зависимостей в повседневной практике. Князю давалось два имени<sup>61</sup> (если не считать еще одного - промежуточного, получаемого им от священника сразу после рождения): первое - христианское и второе - княжеское, родовое.<sup>65</sup> Этот обычай - не что иное как двухшаговая конъюнкция: крестильное имя присоединяет его обладателя к тезоименному небесному патрону; к христианскому имени, в свою очередь, добавляется родовое, которое занимает более низкое ценностное положение, о чем свидетельствует его синтагматическая позиция в соответствующих текстах, где оно регулярно следует за христианским именем (так обстоит дело в Ипатьевской летописи под 1173 годом; так же - в "Поучении" Владимира Мономаха: "Азь (...) нареченъ въ крещении Василя, русьскымъ именемъ Володимиръ..." (1, 392)).<sup>66</sup>

5.2. Второй путь усвоения негативных (порожденных альтернативной идеологией) ценностей заключался в консервации их функций (в механизме культуры или в структуре текста). Старая ценность, замещаемая новой, втягивалась в процесс специфической трансформации, которая сохраняла валентности вышедшего элемента, иначе говоря, не затрагивала и-отношений, существующих в какой-либо данной структуре. Таково, скажем, прослеженное Б.А.Успенским перерастание языческого культа Велеса-Волоса в христианское поклонение Николе, который унаследовал от antecedента основной набор функций (среди прочего, функцию покровителя скота),<sup>67</sup> т.е. большинство его конъюнктивных связей с социофизической реальностью. В художественных текстах тот же самый фактор обословливал христианизацию отдельных мотивов внутри таких текстов, которые в целом принадлежали к дохристианскому эстетическому фонду. Так, в русской бытине повсеместно распространен мотив победы героя над противником с помощью случайно подвернувшегося под руку предмета (допустим, тележной оси); этот сюжетный ход контрастно сопрягает бытину с другими фольклорным жанром - сказочным, где герой берет верх над антагонистом, предварительно добывая себе

чудесное (действующее вместо персонажа) оружие. Между тем в ряде былии случайным предметом, используемым в битве, становится "шапка земли греческой", метонически указывающая на страну, откуда к русским пришло православие.<sup>68</sup> Христианский мотив здесь изофункционален в сравнении с исконными фольклорными элементами, не носящими христианской окраски.<sup>69</sup> Аналогично: инвариантный былинный мотив тождества человека и его одежды может выступать как христианская ценность в тех случаях, когда богатырь перед боем облачается в каличьное платье и затем уничтожает вражеское войско (ср. чудесную одежду в христианской письменности: в "Киево-Печерском патерике" властелин князя-монаха Святоши исцеляет его брата Изяслава и спасает его от смерти в походах; "сыгрывшю же ему нікогда, не смѣ възати ея на себе, и тако убиень бысть в рати..." (2, 506)). Короче говоря, поскольку конъюнктивное сознание не было склонно по самому своему характеру к тому, чтобы нарушать сочетательные способности доставшихся ему в наследство ценностей, постольку оно и не реорганизовывало форму содержания (competence) фольклорных жанров, видоизменяя лишь их субстанцию содержания (referentance). Это суждение подразумевает, что любая форма содержания может быть преобразована тогда и только тогда, когда она утратит изначально свойственные ей объединительные связи, когда будет взята под сомнение взаимосовместимость ее элементов. Культура раннего средневековья, однако не была в состоянии допустить подобной утраты даже применительно к оспариваемым ею ценностям без того, чтобы не ввергнуть себя во внутреннее противоречие. В конечном счете именно эта тенденция создала для фольклора те благоприятные условия, в силу которых он стал искусством, параллельным христианской книжности, и продолжил в роли добавочной художественной культуры феодальной эпохи свое существование (как форма содержания) и развитие (как субстанция содержания).

5.3.1. Конъюнктивная трактовка "чужих", почерпнутых из языческого прошлого, ценностей могла вести, в-третьих, и к тому, что они превращались в сопоставимые со "своими", христианскими негативными сущностями. На это обстоятельство обратил внимание уже Е.В.Даничков, исследовавший обозначения языческих богов как бесов в древнерусских памятниках.<sup>70</sup>

Что касается самих отрицательных сущностей, сконструированных внутри христианского мировоззрения, - бесов, то они обрели статус неустранимых из действительности контрсил, постоянно сопричастующих в ней наряду с положительным началом. Отрицательно то, что не поддается конъюнкции. Известная на Руси византийская повесть о бесе Зерефере ставила вопрос, простит ли Бог беса, и, отвечая утвердительно (ибо Бог, конечно, не может служить препятствием даже для такого объединения), тем не менее доказывала читателю, что сам дьявол не готов приобщиться к обычаям христиан ("древнее зло ново добро быти не может"<sup>71</sup>). Дьявольское зло абсолютно и неизменно, коль скоро его содержание определяется в первую очередь тем, что оно не в состоянии примкнуть к миру добра (в "Слове" Мефодия Патарского различные языческие племена и чудовища помещаются за непреодолимыми железными воротами, куда из заключил Александр Македонский). Но представляя зло в качестве неприсоединимого к миру добра, раннесредневековая мысль, как ни парадоксально, не могла примириться с этим, казалось бы, вполне естественным для нее результатом, так как он имплицировал чисто дизъюнктивное отношение на множестве всех значимых для культуры явлений, которое должно было бы упорядочиваться как раз по противоположному принципу. Поэтому полученная дизъюнкция перемножалась с конъюнкцией, вследствие чего абсолютное зло усваивало себе признак заданного миру, нескоренимо пребывающего в нем вплоть до конца культуры (как настаивал на этом все тот же приписываемый Мефодию Патарскому апокриф, предсказывая такой вселенский катаклизм, по ходу которого чудовища, запертые Александром Македонским, низринутся на человечество). По отношению к ансамблю позитивных ценностей мир зла оказывался одновременно и контрарным (будучи образован посредством отрицания положительного смысла культуры) и контрадикторным (будучи вместе с тем перемножением конъюнкции и собственно конъюнкции). Как таковой он был единственной противоположностью мира добра, не оставляя места для тернарных аксиологических оппозиций, типа:  $(+) \vee (-) \vee (+)$ <sup>72</sup>. Это раскрывает логическую подоплеку так называемого средневекового дуализма, однако сказанного еще недостаточно, чтобы разобраться в происхождении столь сложного явления, какими был носитель абсолютного зла - бес.

5.3.2. Функция дьявола как существа, порождающего мир зла, - быть вторым творцом: имитатором, создателем ложных ценностей, злокозненным рекреатором, антитворцом (разрушителем), одним словом, отрицательной креативной силой.<sup>73</sup> Генетически бес связан с мифологической фигурой трикстера - пародийного подражателя культурного героя и изготовителя ошибочных предметов (для производства которых он использует кал, грязь и другие неподходящие материалы). "Повесть временных лет" недвусмысленно подтверждает этот генезис христианского беса в сцене спора Яна Вышатича с волхвами: именно дьявол способен внушить людям веру в то, что человек был создан из ветoshi и банного пота ("Она же (двое волхвов; обратим внимание на парность этих персонажей) рекоста: "Богъ мывъся в мовници и вспотивъся, отерся въхтемь, и верже с небесе на землю. И распръся сотона с Богомъ, кому в ньмь створити человекъа. И створи дьяволъ человекъа, а Богъ душу во нь вложи. Тамже, аще умреть человекъ, в землю идетъ тѣло, а душа к Богу". Речь има Янъ: "Поистинѣ прельститъ вас есть бѣсъ" (1, 190)). В апокрифическом "Сказании, как сотворил Бог Адама" дьявол непосредственно берет на себя функции трикстера: он протыкает Адама палкой (из-за чего в человеческое тело открывается доступ болезням) и пачкает его "каломъ и тиномъ и възгряма" (2, 148). Но вразрез с трикстером, бес - это такая отрицательно оцениваемая креативная сила, которая нуждается для осуществления своих злоумыслов в человеке (вот почему, между прочим, Сатана не творит второго - неправильного - человека, как это может делать трикстер в мифах, а портит первого, сотворенного Богом); как и всякий иной создатель, бес интерпретируется в системе раннесредневековой культуры с конъюнктивной точки зрения. Особенно незащищены от бесовских происков те люди, которые пребывают в полном отъединении от мира; в рассказе о Никите-затворнике, вошедшем в "Киево-Печерский патерик", игумен предупреждает собравшегося "в завторъ" монаха: "...уни ти есть, да пребудеша посрѣдѣ братиа (...) Самъ видѣль еси брата нашего, святаго Исакиа Печерника, како прелденъ бысть от бѣсовъ" (2, 516). Противник людского рода, нуждающийся в содействии со стороны жертвы, - не кто иной как соблазнитель. Стоит человеку нарушить ту или иную объединяющую его с христианским социумом связь, как она тут же заменяется негативной конъюнкцией с бесом,

поскольку бытие вообще немислимо вне сети и-отношений.<sup>74</sup> С другой стороны, чтобы вступить в схватку с дьяволом, необходимо уединиться (героическое поведение - это затворничество, столпничество, пустынноничество, пещерная жизнь и иные формы абсолютного отпадения от общества, требующие от героя особого мужества в борьбе с бесовскими искушениями). Репертуар акций, направленных на ложное созидание, свертывается раннесредневековым бесом по преимуществу к разного рода имитациям (к притворному объединению с силами добра). В цитированном рассказе о затворнике нечистый дух прельщает монаха, принимая образ ангела; в другой главе "Киево-Печерского патерика", повествующей о преподобных отцах Федоре и Василии, бес является в обитель в облике монаха - "мнимого брата" (2, 574). Финальная цель дьявольского соблазна - аннулирование социальных и общекультурных конъюнкций: как явствует из "Киево-Печерского патерика", бес может инспирировать кражу (разъединение имущества), вражду между неразлучными друзьями (распад межличностных отношений), отлынивание от литургии (отрыв от сакральных ценностей). Бес одаривает монаха половинчатым знанием: Никита-затворник, по дьявольскому наущению, делается знатоком книжной премудрости, но помнит наизусть исключительно книги Ветхого Завета, не имея никакого представления о Новом. Посредством конъюнкции бес сопрягает человека лишь с тем, что таит в себе следы дьявольских начинаний (благодаря пособничеству нечистой силы Никита удачно пророчествует, но его пророчества касаются только тех событий, которые были вызваны Сатаной: "Вісь убо приходящаго быти не вість, но еже самъ сѣдѣя и научи злыа челоуѣкы, или убити, ли украсти, сия възвѣщаеть" (2, 518)). Победа над дьяволом-имитатором воплощается прежде всего в разоблачении бесовских козней, откуда раннесредневековый мотив особо прозорливых Божьих угодников (таков в "Киево-Печерском патерике" старец Матфей, опознавший беса в поляке, который разбрасывал среди братии во время церковной службы сонные цветы). Бесов можно даже заставить работать на благо монастыря (вращать жернова, таскать бревна), но эта конъюнкция нечистой силы с человеческим общежитием недолговечна и смертельно опасна для праведника, добившегося ее осуществления ("Слово о святых преподобных отцах Федоре и Василии"; ср. трансформацию этого мотива в литературе позднего средневековья: в "Повести о путешествии Ионанна Новгородского на бесе в Иеру-

салим" (XV в.) использование священником нечистой силы как перевозочного средства влечет за собой конфликт между пастырем и прихожанами, который, однако, благополучно разрешается; тем самым опасность для человека конъюнкции с бесом здесь, по сути дела, отрицается).

## 6. От анализа к синтезу

6.0. Конъюнкция могла вступать в логическую композицию с дизъюнкцией и во многих других случаях, коль скоро на первом этапе своего развития раннесредневековая культурная практика была, вообще, поставлена перед необходимостью дифференцированного подхода к концептуализуемым явлениям: говоря попросту, формирующемуся конъюнктивному сознанию жизненно выжно было выяснить, что с чем объединять.

6.1. Вычленение дифференциальных признаков явлений протекало на этой начальной фазе становления христианской культуры таким образом, что каждое из свойств, отличавших осмысляемый предмет, в то же самое время делало его сопоставимым с каким-то иным предметом. Если множество {A} противопоставляется множеству {B}, то получаемый отсюда признак {a} объединяет {A} и {A<sub>1</sub>}, тогда как противоположный признак {b}, соответственно, связывает конъюнкцией {B} и {B<sub>1</sub>}. Эту познавательную технику можно было бы назвать сопоставлением через разделение (или, если угодно, дизъюнктивной техникой). С помощью подобного рода приемов толковались, например, всяческие вводимые в память культуры тексты. Кирилл Туровский в "Притче о человеческой душе и о теле.." последовательно разграничивал всех актантов разбиравшегося им дохристианского рассказа (о хромце и слепце, которым было поручено стеречь виноградник), одно-однозначно сравнивая каждого из трактуемых персонажей с взаимоисключающими абстрактными категориями (домовитый хозяин виноградника - это Бог, хромец - человеческое тело, слепец - душа и т.д.). Автор притчи специально подчеркивал взаимоисключительность обсуждавшихся им категорий ("От твари (...) творца разумий (...) Аде бо и нарицается Христос человекомь (...) ни единого бо подобья имѣеть человекъ Божья" (2, 294)) и предостерегал от снятия границ, которые разграничивают духовную ипостась человека, предназначенную небесам,

и его телесную ипостась, сопричастную земле (Бог наказывает хромца-тело и слепца-душу за то, что они, совокупившись и помогая друг другу, обокрали виноградник). Близко к этому митрополит Илларион дифференцировал библейских героинь (Агарь и Сарра) по признаку свободы/несвободы, чтобы затем сопоставить каждой из них по отдельности понятия "закона" и "благодати". В результате использования сопоставлений через разделение складывалась такая эпистемологическая ситуация, когда одна конъюнкция строго обособлялась от другой; картина мира строилась из конъюнкций, находящихся во взаимодополнительном распределении. Если, допустим, отличительной чертой князя было занятие охотой (ср. эту тему в "Поучении" Владимира Мономаха), то представителям сакральной власти охота категорически запрещалась: "Аще попь ловит звѣри или птицы, да извержется сана".<sup>75</sup> Первоначальная система раннесредневековых запретов предусматривала, следовательно, недопустимость участия субъекта в тех конъюнкциях, в которых места обонх аргументов и-предиката были уже заполнены. И, наоборот, вступив в ту или иную объединительную связь, субъект тут же утрачивал право быть членом еще одной конъюнкции, контрастной или дополнительной по отношению к первой: священник может служить в церкви на утро после того, как ночью случилось извержение семени, однако если при этом ему во сне явилась женщина, он не допускается до литургии; согласно апокрифическому "Хождению Богородицы по мукам", едва ли не сильнее всех должны мучаться в аду попадьи, которые после смерти мужей второй раз вступили в брак. Хотя Богородица по ходу сюжетного развертывания этого апокрифического повествования и заступает за грешников, погруженных в адский мрак, тем не менее Христос не избавляет их от страданий (не снимает границу), но лишь дарует им временную передышку от Великого Четверга до Троицына дня. Тот, кто включен сразу в две различные конъюнкции, опознается в первых известных нам древнерусских текстах как безусловно отрицательный персонаж: окаянный Святополк ("Сказание о Борисе и Глебе", "Повесть временных лет") был зачат Ярополком от гречанки, но, убив Ярополка, его брат Владимир взял беременную гречанку себе в жены, и, таким образом будущий преступник "...бысть отъ дъвою отцю и брату сущо" (1, 278). Итак, первоначальная фаза раннесредневековой культуры характеризуется преобладанием аналитических методов, распространявшихся как на конструирование

текстов, так и на регламентирование социально значимого поведения.<sup>76</sup> В этом плане отправная позиция раннесредневековой системы мышления совпадает с исходными пунктами всех иных культурных систем, так как дифференциация концептуализуемых реалий является неустранимой предпосылкой для воплощения в жизнь любого системообразующего отношения. Поскольку трансформация культур во времени осуществляется посредством отрицания данного, постольку каждая из систем обладает, так сказать, малой, внутренней диахронией, выражающейся в переходе от аналитизма к синтетизму при сохранении господствующего в системе отношения<sup>77</sup> (тогда как большая, внешняя диахрония представляет собой негацию именно этого фундаментального отношения).

6.2. Развертывание раннесредневековой культуры также определялось сменой аналитизма синтетизмом, но рубеж этого внутрикультурного движения не был здесь столь отчетлив, как в позднейших системах.<sup>78</sup> Рождение нового в рамках раннесредневековой ментальности не влекло за собой забывания данного, уничтожающей критики того, что уже было достигнуто. Известное и полежавшее познанию, созданное и создаваемое сосуществовали друг с другом. Как раз по этой причине центральное положение среди раннесредневековых жанров захватила хронография: новые записи об исторических событиях присоединяются в летописях к старым, равно участвуя в формировании целого текста; готовая летопись переписывается и дополняется еще одной, входя в летописный свод; летопись, наконец, маркирует даже года, не заполненные происшествиями, что позволяет летописцу компенсировать в записях отсутствие аддитивной последовательности в протекании исторических инцидентов. Но хотя грань между аналитической и синтетической ступенями раннего средневековья трудно уловима, она все же может быть прослежена (что касается древнерусских памятников, то начиная приблизительно с XIII в.). Своеобразие синтетизма раннесредневековой культуры проявлялось прежде всего в отмене запрета на участие какого-либо актанта в двух различных конъюнкциях. Реальность структурировалась так, что выступала в качестве набора дважды упорядоченных с помощью объединений элементов:  $(A\bar{A}) \wedge (A\bar{B})$ , в то время как в аналитический период правило, организующее картину мира, имело вид:  $((A) \wedge (A_1)) \vee ((B) \wedge (B_1))$ . С XIII в. тематический потенциал раннесредневекового ис-

куства расширяется за счет мотивов, имплицитных перераспределение и-отношений между всевозможными аргументами, т.е. переключение аргумента из одной конъюнкции в другую. В "Сказании о князе Довмонте Псковском" старший брат заглавного героя крестится и принимает иноческий сан, но позднее, однако, собирает рать и мстит убийцам отца: "...яко и не хотяшу ему сотворити убийства, нѣсть бо се дѣло иноческо, но Богу попустишу, егда мстит кровь християнску".<sup>79</sup> "Повесть о Николѣ Заравском" изображает перевозку чудотворной иконы из Корсуни в Рязань, причем этот акт перемещения особо почитаемой ценности в новую сеть и-отношений совершается сверх и даже против воли хранителя иконы, вынужденного уступить распоряжениям Николы-угодника. Святой указывает и путь перевозки: не напрямик - через половецкие степи, как хотел бы поехать избранный им для этой миссии Астафий, но в обход опасных половецких земель - морем; тем самым Корсунь и Рязань предстают как города, принадлежащие к двум строго разделенным пространственным областям (или, иными словами, к двум взаимодополнительным пространственным конъюнкциям), и все же благодаря вмешательству высших сил один город уступает другому свой атрибут. Перечень формально сходных примеров легко продолжить. В "Повести о битве на Липице" междоусобная схватка новгородцев с суздальцами завершается тем, что обе стороны могут продолжать свое суверенное существование (о победителях, не позавидевших на чужие владения, говорится, что они "...милостиви суть и до хрестьянства добръ (3, 124); в то же время, однако, бывший на стороне победителей-новгородцев ростовский князь Константин в итоге получает в княжение побежденный Владимир, меняя свои социоконъюнкции. В житии Александра Невского поездка князя в Орду не рассматривается как компрометирующий героя поступок. В проповедях Серапиона Владимирского, также затрагивавших тему татаро-монгольского нашествия, синтезирующая тенденция вызвала еще более парадоксальный результат: образцом и-отношений оказывается здесь не христианская, а языческая культура; от прижоган требуется, чтобы они усвоили себе те конъюнктивные этические нормы, которые показательны для враждебного лагеря ("Погани бо, закона Божия не вѣдуце, не убивают единовѣрних своихъ; ни ограбляють, ни обадят, ни поклепают, ни украдут, ни запряться чужаго; всякъ поганый брата своего не продасть (...) а мы творимся, вѣрнии, во имя Божие крещени есмь исполнени и зави-

сти, немилосердья; братью свою ограбляем...<sup>80</sup>). Ввиду того, что наступление новой синтетической фазы раннесредневековой культуры совпало на Руси с началом татаро-монгольского нашествия, нейтрализация контрастов между разными конъюнкциями часто принимала в текстах этого времени особую, исторически (а не только чисто дихаронически) обусловленную форму: повествование могло строиться как трагический рассказ о совместном исчезновении сразу всех и-отношений (таковы, например, "Слово о погибели Русской земли" и "Повесть о разорении Рязани Батыем"). В последнем тексте разные конъюнкции исчезают по ассоциативному принципу (если дано (АВ)АС, то аннулирование А влечет за собой также сведение на нет (ВАС)): Батый казнит посланного к нему с дарами князя Юрия Федоровича Рязанского, после чего княгиня Евпраксия бросается на землю с "превысокаго храма", но не одна, а вместе с сыном. Аналогично: после уничтожения татарами на границах рязанской земли русского войска гибель постигает и всех до единого горожан, но к этой аннулируемой конъюнкции (воины и горожане) присоединяется еще одно, ранее обособленное, звено - из Чернигова прибывает Евпатий Коловрат с малой дружиной и также гибнет; кумуляция смертей сопровождается трижды звучащим рефреном: "Вси равно умроша и едину чашу смертнѹ пиша" (3, 188). Хотя с конца XIV в. русская культура начинает постепенно отказываться от раннесредневековых ценностей и представлений, мотив совместного (синтетического) исчезновения всех конъюнктивных членов может еще появляться и в текстах этого исторического периода (ср. летописную повесть о нашествии Тохтамыша: "Вси лежать, вси уснуша и почиша (...) нѣсть позвонение в колоколы ни въ било, нѣсть зовудаго ни тѣкудаго, не слышати въ церкви гласа пожда..."<sup>81</sup>).

## 7. Взаимозависимость физического и метафизического миров

7.0. Если принять предложенное во вступлении к статье разграничение двух соперничающих во времени типов культур, то следует отнести раннее средневековье к тем эпистемологическим системам, которые познают трансцендентное в разных его манифестациях как эмпирическое (по терминологии Д.С. Лихачева, это - "первичный стиль", противостоящий "вторичному стилю" позднего средневековья<sup>82</sup>).

7.1.1. Функциональная зависимость мыслимого, дедуцируемого от чувственно воспринимаемого, индуцируемого выражается, вообще говоря, в том, что бесконечное осознается в качестве конечного (ср. идею финитной вселенной в "Шестоднев" Иоанна экзарха Болгарского: "Минует образ мира сего. И небо и земля минуета"<sup>83</sup>); прошедшее и/или будущее - в качестве настоящего (так, новгородский архиепископ Антоний в 1200 г. видел в царьградской церкви святого Михаила рог, в который "...вструбят аггели во второе пришествие Господне"<sup>84</sup>); чудесное - в качестве рационально постижимого (в "Хоженъи" игумена Даниила предпринимается попытка дать каузальное объяснение тому способу, каким небесный огонь сходит на гроб Господень: материальный носитель огня - вовсе не голубь и не молния, как полагают иные, но небольшая туча, которую сам паломник и многие его единоверцы могли наблюдать). Продолжим этот список: неживое (трансцендентное по отношению к познающему субъекту) должно осмысляться, в соответствии с подобного рода логикой, в качестве одушевленного (ср. хотя бы мотив оживающего изображения у того же архиепископа Антония); сон - в качестве яви (именно во сне сакральные силы открывают избранныкам путь дальнейшей жизни); безумие - в качестве одной из допустимых поведенческих норм (ср. сакрализацию юродства<sup>85</sup>), код - в качестве сообщения (что придало дополнительный стимул для развития жанра толкований, трансформирующих код чужого текста в сообщение; та же самая тенденция порожидала представление о том, что кодирующим устройством сообщений на естественном языке служит еще одно сообщение, отправителем которого был Бог - а апокрифе "О всякой твари" читаем: "Слово Божие не само ся преложи в слово челоуѣку, но сила слова Божия дает слово челоуѣку"<sup>86</sup>). Наконец, но не в последнюю очередь, божественное конституируется как человеческое (Христос).

7.1.2. Обсуждаемая здесь зависимость трансцендентного от эмпирического хорошо прослеживается на материале раннесредневековых описаний рая и ада. Идеальные пространственные области не отделяются в этих описаниях от физического пространства. "Хоженъе" игумена Даниила, например, уверяло читателей, что место адских мук расположено под виденным автором Содомским морем, со дня которого исходит смола, наглядно доказывающая справедливость утверждаемого. Владимир Мономах считал, что "...птица

небесныя из ирья идут" (1, 398). Идея непосредственного свидетельства о райской жизни организует тематику апокрифа "Сказание отца нашего Агапия". В апокрифе "О Макарии римском" рассказывается, как путешествующие монахи встретили на своем пути озеро, полное грешников, которых отверг от себя Бог, а затем обнаружили прекрасную церковь и источник бессмертия. В еще одном апокрифическом тексте - "Хождение Зосимы к рахманам" - земной рай принимает более детализованные черты: праведник Зосима достигает страны, где живут люди, ранее воздерживавшиеся от вина и блудного смещения с женами; жители этого края пребывают в постоянном общении с ангелами и не знают счета годам: "и яко же един день, тако вси суть".<sup>87</sup> В других произведениях существование эмпирического рая также признавалось, но было отнесено к ожидаемому будущему, к периоду после Страшного Суда: "и посем упразднятся съкровища небесная и открытся рай по всей земли и будетъ царство на земли" ("Вопросы Ионанна Богослова Господу на горе Фаворской").<sup>88</sup> Ссылки на видеосопыт при изображении рая и ада продолжались в древнерусской письменности вплоть до середины XIV в. Так, новгородский архиепископ Василий писал: "... не речено Богомъ видѣти святаго рая челоуѣкомъ, а муки и нынѣ суть на западѣ, много дѣтей мнѣхъ нагородцевъ видоки тому: на дългемъ морѣ червь неусыпающий, скрежетъ зубный и рѣка молненная Моргъ, и что вода въходить в преисподняя и паки исходить трижда днемъ".<sup>89</sup> Впрочем, цитируемое "Послание архиепископа Новгородского Васлия к владыке тверскому Феодору" уже не просто провозглашало, но лишь защищало идею земного рая: оно было ответом на высказанное во время идеологической "распри" между духовными лицами мнение о том, что рай следует представлять себе как "мысленный". "Послание", таким образом, маркирует грань между примарной культурой раннего средневековья и секундарной позднесредневековой культурой, которая инверсировала разбираемую здесь функциональную связь, сделав трансцендентное отправным пунктом для постижения эмпирического.

7.2.1. Однако сказанное не полностью проясняет оригинальность раннесредневековой метафизики. Отличие раннего средневековья от других примарных культур (таких, как Ренессанс, просветительство XVIII в., реализм второй половины XIX в., постсимволизм) заключалось в том, что эта познавательная система па-

радоксальным образом одновременно и утверждала зависимость мыслимого от чувственно воспринимаемого, и предусматривала коммутацию разбираемых эпистемологических величин. В силу того, что объединение любых двух элементов сохраняет свое значение при их перестановке (если верно, что ААВ, то верно, что ВАА), зависимость трансцендентного от эмпирического превратилась в условиях господства конъюнктивного сознания во взаимозависимость (вспомним слова П.М.Бицилли о "мосте", перекинутом в средние века от потусторонней к непосредственно данной действительности). Как раз по этой причине в ряд центральных постулатов христианского учения входит идея воздаяния. С одной стороны, рай и ад размещаются в участках земного пространства, причем пребывание там рисуется как продолжение физического бытия. С другой стороны, само физическое бытие человека оказывается всего-лишь подготовкой к посмертному спасению, которое выступает как награда за соблюдение заповедей Христа. Тем самым эмпирическое ставится под контроль трансцендентного.<sup>90</sup> Конечное (жизнь индивида) осмысливается и оценивается с точки зрения бесконечного (вечная жизнь), настоящее - с точки зрения будущего (а также прошлого, воплощенного в евангельских заповедях), рационально объяснимое и одушевленное - с точки зрения чудесного и неодушевленного (жизни в загробное существование) и т.д.<sup>91</sup> Эти суждения позволяют углубить трактовку примеров, демонстрировавших раннесредневековую реализацию тех универсально распространенных оппозиций, в которых один член указывает на мыслимое, а другой отсылает к чувственно воспринимаемому. Так, явление святого во сне, изменяющее затем судьбу человека, делает сон событием, которое можно не только мыслить, но и переживать наяву, однако при этом переживаемая реальность становится прямым продолжением сна. Сакрализация жродства, фиксируемая в житиях и в культовой практике, и придает безумию черты приемлемой для социума формы сознания, лишаемой трансрационального оттенка, и регулирует само общественное сознание так, что оно оказывается вынужденным понимать себя как некую аномалию по отношению к жродству, возводимому в ранг авторитетного образца. Раннесредневековые толкования, переводя код интерпретируемого текста в сообщение, в то же самое время отождествляют подвергаемый интерпретации словесный материал с кодом, требующим дешифровки. Божественное принимает в образе Христа земные черты, но чело-

век, в свою очередь, может стать святым, если будет вести жизнь подвижника. Вследствие предполагаемого конъюнктивными операциями закона идемпотентности (если  $A \wedge B$ , то  $A \wedge A = A$  и  $B \wedge B = B$ ), взаимная зависимость божественного и человеческого отнюдь не ликвидирует автоидентичности этих категорий, каждая из которых остается равной самой себе. Поскольку человек, который заслужил своими поступками апостольских почестей, остается все-таки равным себе, постольку он удостоивается канонизации как святой лишь после смерти. Вместе с тем всякий трансцендентный феномен может быть постигнут эмпирически, и поэтому творящие чудеса мощи святого служат наглядным доказательством его святости. Нетривиальным подтверждением раннесредневекового правила, установившего взаимную корреляцию двух миров - данного и мыслимого, может служить тот факт, что в 1044 г. были выкопаны и крепы останки Ярослава и Олега, а затем захоронены вновь рядом с прахом брата этих князей, Владимира Святого: над мертвым допустимо совершать такие операции, будто оно является "как бы живым", однако лишь для того, чтобы над "как бы живым" проделать те же операции, что и над мертвым. Сугубо отрицательно то, что разрывает обоюдную зависимость эмпирического и трансцендентного, например (и в первую очередь), непроницаемые для зрения области, где сенсорное восприятие принуждено уступить место догадке, исчислению возможностей, мыслительному эксперименту. чем объясняется высокая степень встречаемости в раннесредневековых текстах мотива тьмы, подлежащей рассеянию светом, с которым отождествляются все сакральные герои христианства. Один из "коллективных символов", порожденных раннесредневековой культурой, - это представление о "сердечных" ("духовных", "внутренних") очагах", которое сливает воедино моменты чувственного и сверхчувственного освоения мира.

7.2.2. Раннесредневековые тексты фактически имеют только одну функцию - компенсирующую: они восполняют отсутствие взаимосвязи между социофизическим и потусторонним мирами. Назначение текста в социофизическом и потустороннем мирами. Назначение текста в социальной коммуникации, во-первых, сводится к тому, чтобы сохранить память об ушедшем и исчезнувшем, чтобы реверсировать превращение эмпирических данностей в трансцендентные сущности. Причина создания текста - это очень часто смерть реальных исторических лиц (жития; воинские повести, рассказывающие не столько

о победах, сколько о гибели и пленении героев; обличительные повести, раскрывающие механизм кровавых преступлений; своеобразные книжные плачи, как, например, "Слово о погибели Русской земли"; предсмертная автобиография). Любым из таких текстов открыт доступ в летопись, которая кроссжанровым путем воплощает устремленность словесного творчества к удержанию памяти о преходящем. Во-вторых, текст может указывать на недостаточную зависимость социофизического мира от метафизического, предупреждать об опасности потери этой зависимости или же устанавливать подобного рода функциональную связь там, где она еще не была налажена (церковная проповедь; сборники нравоучительных изречений; вопросно-ответные сочинения, информирующие читателей о сверхчувственных сущностях, скажем, "Беседа трех святителей"; пророчества и видения, подчиняющие настоящее будущему; хождения, компенсирующие дефицит знаний о тех местах, где двустороннее соответствие эмпирического и трансцендентного проступает наиболее явным образом). Выдвигая на передний план компенсирующую функцию, раннесредневековый текст тем самым обретает особый семиотический статус: он создает такую вторую реальность, которая дополняет первую, непосредственно данную общественному сознанию. Мир текстов не конкурирует с миром переживаемых фактов, не замкнут в себе, не является самодостаточным (и потому не подвластен идее "искусства для искусства"<sup>92</sup>). Текст всегда имеет внеэстетическую цель (культовую, познавательную, социально-регулятивную, политическую).<sup>93</sup> Он замещает собой не любую реальность, но лишь такую, которая была референтной, а стала мыслимой, либо, наоборот, ту, которая является мыслимой, но должна или может стать референтной.

## 8. Фома смысла и форма текста

8.0. Чтобы начать теперь обсуждение вопроса о том, как манифестировала себя конъюнктивная логика в области внутренней организации текста, необходимо принять во внимание, что всякий смысл имеет трехкомпонентную структуру, которая формируется из содержания значения (интенциональный смысл), объема значения (экстенциональный смысл) и комбинаторной способности значения. За производство каждого из этих компонентов отвечает особая логическая операция. Значение обладает содержанием (интенционалом)

тогда и только тогда, когда оно вводит обозначаемый предмет в определенный семантический класс, т.е. по некоторому признаку объединяет данный предмет с другими. Значение может иметь объем (экстенционал) лишь при том условии, если класс ранопризнаковых предметов противопоставляется иному классу, т.е. если мощность этого класса как-либо ограничена. Наконец, комбинаторная способность значения подразумевает, что у него есть имплицитивные свойства, позволяющие ему участвовать в логическом выводе, в построении умозаключений. Сказанное распространяется на смысл любой степени сложности, будь то семантика слова, мотива или целого текста. Итак, смыслообразование приводит в действие три логические процедуры - конъюнкцию, дизъюнкцию и импликацию. По ходу диахронических трансформаций элементарный трехсоставной смысл подвергается вторичному упорядочению, переструктуровке в зависимости от того, какое отношение доминирует в диахронической системе. В качестве продуктов конъюнктивного сознания раннесредневековым текстам была присуща гипертрофия интенциональной семантики.

8.1.1. В процессе смыслопроизводства, гипертрофирующего интенциональную семантику, объемы значений текста (события, которые в нем изображаются) и последовательность значений (история, которая складывается из этих событий) полагаются заданными, составляют пресуппозицию сообщения. В этих условиях автор текста по большей части не конструирует сам цепочку передаваемых им событий, но извлекает ее из фактического мира или из предшествующей литературы. По существу дела мы не знаем таких раннесредневековых сочинений, событийное содержание которых было бы маркировано как продукт персонального авторского вымысла. В сюжетной основе текста лежит либо достоверное происшествие, подтверждаемое летописью, либо жизненная судьба реального лица, регистрируемая очевидцем (а также со слов очевидцев), либо сюжет чужого текста (если перед нами жанр толкований) и т.д. Несколько особняком в этом ряду стоят нарративы, описывающие трансцендентные области. Хотя обычно такого рода описания сопровождаются ссылкой на чужой авторитетный опыт (задающий сочинителю сюжетную линию его произведения), они тем не менее могут обходиться и без этого, когда действие разыгрывают скаральные персонажи (как, например, в "Хождении Богородицы по мукам"),

т.е. герои, чья аутентичность вообще не должна ставиться под сомнение. (Впрочем, нельзя не отметить того недоверия, с которым средневековая культура относилась к текстам последнего типа, подозреваемым, как правило, в фиктивности и причисляемым к апокрифической литературе). Заданность событийного содержания то и дело тематизировалась, превращаясь из предпосылки изображения в изображаемый предмет (мотивы родовой предопределенности судьбы или явления сакральных сил, направляющих течение событий). История, формирующая пресуппозицию текста, могла развертываться эксплицитно по мере рассказа или же свертываться в намек на факты, одинаково известные и автору, и читателям (слушателям): так, подоплекой архетипической метафоры битва - брак в "Слове о полку Игореве" ("...ту кроваваго вина не доста, ту пирь докончаша крабрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую" (2, 376)) была помолвка сына князя Игоря с половчанкой, дочерью Кончака.<sup>94</sup>

8.1.2. Если объем и последовательность значений фиксировались в пресуппозиции произведения как его данное, то содержанию значений была отведена роль интродукта текста - той смысловой величины, которая конструировалась автором в качестве искомого, нового, собственно авторского. Текст был нацелен прежде всего на то, чтобы включить получаемую извне историю в класс родственных инцидентов, актуальных для христианской культуры, чтобы атрибутировать последовательности событий культурно релевантный абстрактный признак, который позволил бы объединить ее с иной последовательностью.<sup>95</sup> Переход от пресуппозиции к интродукту совершался при помощи того приема, который А.К.Жолковский и Ю.К.Щеглов называют "согласованием" ("Согласование (...) X-а с У-ом по  $\alpha$  - замена элемента X на элемент  $X_1$ , который включает все существенные свойства X-а, но кроме того содержит свойство  $\alpha$ , присущее некоторому элементу у"<sup>96</sup>). Иначе говоря, история, запечатлеваемая в повествовании, имела два содержания: первое из них (потенциальное) придавало событиям черты "естественных", ожидаемых, не отклоняющихся от повседневной нормы действий; второе, вытесняющее первое, вменяло событиям такой признак, по которому они могли быть согласованы с действиями, маркированными как культурно значимые, как нарушающие инерцию обыденного сознания. В "сказании о Борисе и Глебе",

например, послы советуют Глебу после смерти Бориса не встречаться со Святополком ("естественное" поведение), но Глеб хочет принять мученическую смерть, которая объединит его с погибшим братом: "Уне бы съ тобою умрети ми, неже уединену и усирену отъ тебе въ семь житии пожити" (1, 290). Следует учесть, далее, то, уже обсуждавшееся, обстоятельство, что всякое явление с точки зрения раннего средневековья воплощает в себе взаимную зависимость эмпирического и трансцендентного. По этой причине окончательное содержание, которое обретало изображаемое в тексте событие, должно было ввести героя сразу в два самантических класса - физических данностей и метафизических сущностей. Продолжим начатый пример: сознательно принимаемая мученическая смерть объединяет Глеба не только с Борисом но и с Христом, превращает князя в святого угодника. Применительно к нарративным произведениям все это означало, что их сюжет строился посредством двух структурообразующих процедур. Одной из них была амплификация, которая добавляла к совершающейся здесь и сейчас истории еще одну, также происходящую *hic et nunc* и имеющую сопризнак с первой цепочкой событий (ср.: убийство Бориса - убийство Глеба). Другой процедурой было установление параллелизма, который делал две эти последовательности сопоставимыми с третьей - трансцендентной по отношению к разворачиваемому сюжету (смерть братьев как параллель к подвигу Христа). Обзор раннесредневековых нарративов показывает, что совместное использование амплификации и параллелизма было приемом, универсально распространенным в повествовательной практике этого времени, хотя, разумеется, и варьирующимся от текста к тексту. Жизнеописание Мономаха открывается мотивом приближающейся смерти автора ("Сядя на санех, помыслих в души своей и похвалих Бога, иже мя сихъ днень грѣшнаго допроводи" (1, 392)) и предназначается служить образцом для его детей или любого читателя (таким образом, Мономах рассчитывает на то, что его жизнь, отступающая в сферу прошлого, в предание, не останется без параллели, которой явится жизнь наследников князя). Этим, однако, "Поучение" не ограничивается. К нему прилагается письмо к Олегу Святославичу, прощающее убийцу сына Мономаха (тем самым описывавшиеся в автобиографии действия амплифицируются за счет еще одного поступка, объединенного с предшествовавшей ему событий-

ной цепочкой признаком христианской терпимости и братолюбия. Регулярное использование параллелизм, которые реализовались в нарративах в форме отступлений от сюжетной последовательности, и амплификаций, составляющих второй ход повествования, заставило средневековых книжников выработать специальную метатекстовую формулу возвращения к основной теме: "но на предлежащее слово възвратимся", "но на прежереченная възвратимся" и т.п.

8.2.1. Скоординированному употреблению амплификации и параллелизма особенно явно соответствовало в плане грамматической манифестации раннесредневековых текстов преобладание особой риторической фигуры - гендиадиса (связанные союзом "и" как минимум две лексические единицы с повторяющимся семантикой). На материале "Похвального слова Кириллу-философу" эту фигуру подробно исследовала М.И.Лекомцева<sup>97</sup>, которая заключает, что выражения, типа: "въ псалмѣхъ и пѣннѣхъ" или "въсѣхъ чины и труды в себѣ съвършывь", - суть не что иное как перечисления членов некоторых лексико-семантических парадигм. Гендиадис можно интерпретировать как риторическую фигуру, которая переводит амплификацию и параллелизм в план лексико-синтаксической организации текста: если союз "и" здесь выполняет функцию амплификатора, развертывающего лексическую цепочку посредством присоединения однородного члена, то тавтология (наличие у всех членов цепочки общего семантического множителя) делает элементы этой риторической фигуры параллельными друг другу и демонстрирует их совместное вхождение в некий смысловой класс. По сути дела тот же двойной принцип ампликативно-параллельной связи порождал и другие излюбленные авторами раннего средневековья риторико-стилистические приемы. К гендиадису близок такой способ организации лексической ткани текста (полиптон), когда на синтагматической оси грамматически сочетаются между собой две различающиеся флексиями формы одного и того же слова, например: "Претерпите *братъ брату* (1) и всякому челоуѣку, а не въздадите *зла за зло* (2), *другъ друга* (3) *похвали*, да и Богъ выи *похвалить* (4)" (Лука Жидята).<sup>98</sup> В противоположность гендиадису полиптон эксплицирует не семантические классы, а парадигмы словоизменения, однако и эта фигура представляет собой как параллелизм (корневых морфем), так и амплификацию (связное чередование функциональных морфем одной и той же словоформы). Словообразователь-

ные парадигмы обнаруживаю еще один регулярно встречающийся в раннесредневековых текстах прием выразительности - *figura etymologica*<sup>99</sup> (например: "украшно украшена" в "Слове о погибели Русской земли" (3, 130) или "понесут под испод" у Антония Новгородского<sup>100</sup>). Парадигмы словосложения раскрывала так называемая органическая параномасия<sup>101</sup>, выступавшая в виде соединения двух сложных слов с общей корневой морфемой (допустим, "блудолобивши паче неже боголюбивши" в "Слове" Мефодия Патарского<sup>102</sup>). Как видно, во всех этих случаях мы имеем дело и с семантическими повтором, и с вытягиванием на синтагматической оси цепочки различных языковых форм, каждая из которых совместима с повторяющимся смысловым элементом. Во всех перечисленных способах упорядочения лексики наблюдается, далее, перевод парадигматических отношений в синтагматические. Радикально перефразируя Р.О.Якобсона, следовало бы сказать, что стилистика раннего средневековья являет собой проекцию оси комбинации языковых единиц на ось отбора. Текст этой эпохи превращает вертикальные языковые отношения в горизонтальные, т.е. преодолевает альтернативы, заключенные в сериях взаимозаменяемых лингвистических форм.

8.2.2. Отсюда удобно перейти к замечаниям об особом характере раннесредневекового книжного стиха (на славянской почве). И в этой области одутима тенденция преодолеть взаимозаменяемость форм за счет такой трансформации, которая делает их совместимыми. Раннесредневековая книжная поэзия стремилась избежать маркировки делимитативных отношений внутри стихотворного текста, членящих его на соизмеримые по некоторому (слоговому, интонационному) признаку, т.е. на взаимозаменяемые, отрезки. Конец стиха не отмечается, как правило, обязательной рифмой или строго урегулированным повтором клаузул. Маркируется не конец строки, а ее начало и при том так, чтобы отмеченные элементы могли образовывать развертывающуюся сверху вниз связную семантическую последовательность, выражающую (повторяющую) основную тему произведения.<sup>103</sup> Благодаря тому, что начало последующего стиха продолжает начало предыдущего, соизмеримые сегменты текста отчасти теряют свою автономность, перестают быть только конгруэнтными, делаясь также взаимодополняющими, аддитивными. На практике это могло достигаться различными путями. В молитвословном стихе,

описаном К.Ф.Тарановским,<sup>104</sup> в первой позиции большинства строк повторялись такие грамматические формы, как звательный падеж и повелительное наклонение, которые при чтении сверху вниз связывали адресата текста с обращенными к нему предикатами - просьбами, славословиями и т.п. В получившей широкое хождение и на Руси "Азбучной молитве"<sup>105</sup> центральная тема текста (апелляция книжника к Богу за помощь при письме) отразилась в алфавитном упорядочении первых букв каждого стиха. По наблюдению В.Н.Топорова, в "Прогласе" Константина Философа "...тема его и ее основные лейтмотивы выявляются при анализе первых полустихий (сильных) или даже первых слов стиха", которые к тому же аллитерируют друг с другом.<sup>106</sup>

## 9. Вместо заключения.

9.0. Завершая статью, кажется целесообразным остановиться на некоторых задачах дальнейшего исследования раннесредневековой культуры как диахронической системы.

9.1. Системное изучение какого-либо диахронически сложившегося корпуса текстов должно считаться с тем фактом, что составляющие этого массива не только родственны друг другу благодаря организующему их системному отношению но и явным образом различны. Расхождение между текстами может возникать в результате того, что в них вкладывается неодинаковое референтное содержание - разный индивидуальный, социальный, историко-этнический опыт. Референтная взаимодополнительность текстов - предмет собственно исторического, а не системно-диахронического подхода к эволюции культуры. Однако, наряду с этим, тексты, принадлежащие к одной и той же системе, могут не совпадать между собой благодаря тому, что в них находят воплощение разные типы коммуникативной деятельности, дифференцированные в силу их прагматического назначения (деловая, научная, художественная функции), их ценностно-семантического содержания (сатирический, комический, трагический жанр) или как-то иначе. Подобные типы коммуникации скорее всего ахронны по своей природе, равно присутствуя в любом диахроническом ансамбле; на рубежах диахронического движения культуры они претерпевают согласованные, всякий раз связывающие их в единое целое, трансфор-

мации и образуют подсистемы данной системы.<sup>107</sup> Порождение подсистем протекает, следовательно, за счет взаимодействия двух разновидностей правил, одни из которых релевантны для некоторого диахронического корпуса текстов, а другие - для некоторой акронной цепочки текстов одинакового типа (для какого-либо "архитекста", если воспользоваться термином Ж.Женетта<sup>108</sup>). Под этим углом зрения диахроническая система предстает как многослойное, неоднократно кодированное образование, которое упорядочено по меньшей мере на трех уровнях - на общесистемном (диахронический код, "язык" системы), на подсистемном (диахроническая перекодировка акронных - жанровых и тому подобных - кодов, создающая "социолекты" системы) и, наконец, на уровне отдельных текстов (индивидуально, социально и историко-этнически сопряженная с референтным миром манифестация абстрактных логико-семантических правил в "идиолектах" системы). Понятно, что формирование "социолектов" составляет неустранимую тему всякого диахронического исследования. Не решая вопроса об образовании "идиолектов", оно тем не менее хотя бы открывает путь к изучению индивидуальных особенностей того или иного памятника, которые могут быть идентифицированы достаточно корректно лишь после вычитания всех абстрактных свойств, роднящих отдельный текст, во-первых, с остальными текстами диахронической системы и, во-вторых, с текстами той подсистемы, куда входит данный. Итак, ждет своего решения вопрос о том, как конъюнктивное сознание раннего средневековья трансформировало традиционные жанровые схемы.

9.2. Чтобы избежать такой - достаточно частой (см. §§ 0.1.1, 0.1.3) - ситуации, когда реконструируемый диахронический ансамбль оказывается либо несопоставимым с иными ансамблями, либо неотличимым от них, требуется раскрыть те трансформационные процедуры, которые реаранжировали "эпистему" раннего средневековья, привели к перерастанию раннего средневековья в позднее, обеспечили когерентное диахроническое развертывание культуры. Выше уже было бегло сказано о том, что примерно с конца XIV в. в России началась всеохватывающая инверсия конъюнкции как системопорождающего принципа. В порядке предварительных наблюдений можно привести несколько разительных примеров перехода от раннесредневекового к позднесредневековому сознанию, ожидаемому

на идее отрицания разного рода и-отношений. Если в словесном искусстве XI-XIII вв. сдвоенные персонажи участвуют в одной и той же акции, то в житии Кирилла Белозерского (XV в.) его парные герои, монахи Кирилл и Ферапонт, закладывая разные монастыри, тем самым разъединяются и оказываются каждый в своей автономной сакрально-пространственной сфере. Если для героя раннего средневековья всегда отыскивается прообраз, то Епифаний Премудрый, напротив, специально подчеркивает несопоставимость культуртрегерского подвига Стефана Пермского ни с аналогичной деятельностью Кирилла, которому помогал Мефодий, тогда как Стефану не содействовал никто, кроме Бога, ни с созданием "еллинской грамоты", которая складывалась на протяжении многих лет - "едва сложили; пермскую же грамоту един чрьнецъ сложил..."<sup>109</sup> Такая же негация сравнимости содержится в похвале Дмитрию Донскому, завершающей "Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя Русского": "Кое ли приложие славы его сдѣлаю? Ибо не мѣримо есть, яко ни море в него текущихъ рѣкъ, есть бо и бес того полно".<sup>110</sup> В другой похвале, адресованной Борису Александровичу Тверскому, мотив отсутствия прообраза воплощается иначе - с помощью объединения героя сразу с множеством предшественников, каждый из которых во всей полноте присущих ему свойств лишь частично соответствует прославляемому князю, стяжавшему себе "...Константинову доблесть, а Владимирову вѣру и Ярославово мужество, а Михайлов разум".<sup>111</sup> Выясняя главные системные последствия отрицания конъюнкции, предстоит проделать значительную исследовательскую работу, однако уже и сейчас понятно, что именно этот процесс сформировал предпосылки для конструирования той сугубо иерархической картины мира, которая отличает позднее средневековье (субординативные отношения как негация координативных). Этим, к примеру, объясняется разная - в раннем и позднем средневековье - интерпретация мотива помощи воинам, оказываемой сакральными силами. В житии Александра Невского "полкъ Божий на въздусть" (3, 434) принимает непосредственное участие в битве на Чудском озере; в летописной повести о Мамаевом побоище небесный полк и войско Дмитрия Донского действуют раздельно, причем между двумя силами устанавливается иерархическая связь: поражение татар от мечей ангелов и святых на небе предвещает грядущую победу на земле.

9.3. Наконец, нельзя не упомянуть еще об одной существеннейшей проблеме, оставшейся незатронутой в этой статье. Экспликация особенностей конъюнктивной логики, явленной в корпусе древнерусских текстов, продемонстрировала, по-видимому, те закономерности, которые были в какой-то степени свойственны и другим европейским раннесредневековым культурам, слабо показав национальную специфику восточноевропейского христианского сознания. Однако, с другой стороны, самоочевидно, что эта специфика может быть установлена лишь после того, как будут найдены единые основания для сравнения разных культурных очагов, переживших одни и те же стадии диахронического движения. В качестве пробной попытки нащупать почву для будущих межнациональных сопоставлений и следует рассматривать данную статью.<sup>112</sup>

## Примечания

1. См. прежде всего: Л.П.КАРСАВИН, *Основы средневековой религиозности в XII-XIII веках преимущественно в Италии*, Петроград 1915; ср. также: Л.П.КАРСАВИН, *Очерки религиозной жизни в Италии XII-XIII веков*, СПб. 1912.
2. Л.П.КАРСАВИН, *Основы средневековой религиозности...*, с.10.
3. Там же, с.XIII.
4. Там же, с.12.
5. Там же, с.10.
6. Там же, с.11.
7. Там же, с.34.
8. Там же, с.134.
9. П.ФЛОРЕНСКИЙ, "Иконостас", - *Богословские труды*, сб.9, М., изд-во Московской Патриархии 1972, с.83-148.
10. П.БИЦИЛЛИ, *Элементы средневековой культуры*, Одесса, изд-во "Гносис" 1919, с.4; ср. более раннюю работу того же автора: П.БИЦИЛЛИ, *Салимбене*. (Очерки итальянской жизни XIII века), Одесса 1916.
11. П.БИЦИЛЛИ, *Элементы...*, с.9.
12. Из многочисленных работ Д.С.Лихачева см. в первую очередь: Д.С.ЛИХАЧЕВ, 1) *Поэтика древнерусской литературы*, Л. 1967; 2) *Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили*, Л. 1973.
13. А.Я.ГУРЕВИЧ, *Категории средневековой культуры*, М. 1972; ср. близкое по методу (но ориентированное главным образом на повседневную культуру) исследование: Arno BORST, *Lebensformen in Mittelalter*, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1979.
14. И.Р.ДЁРИНГ, И.П.СМИРНОВ, "Реализм: диахронический подход", - *Russian Literature*, 1980, VIII, p.1-39.
15. С.ВУГОСЛАВСКИЙ, *Поучение еп (ископа) Луки Жидяти по рукописям XV-XVII вв* (Из филологического семинария проф. В.Н.Перетца), СПб. 1913, с.31.
16. Л.П.КАРСАВИН, *Основы средневековой религиозности...*, с.5.
17. *Творения святого отца нашего Кирилла епископа Туровского с предварительным очерком истории Турова и туровской иерархии до XIII века*, Киев 1880, с.154.
18. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Переводные сборники изречений в славяно-русской письменности. Исследования и тексты*, М. 1904, с.5 (вторая пагинация).
19. И.П.ЕРЕМИН, "Литературное наследие Феодосия Печерского", - *Труды Отдела древнерусской литературы*, т.V, М.-Л. 1947, с.173.
20. С.ВУГОСЛАВСКИЙ, *Поучение еп (ископа) Луки Жидяти...*, с.29.
21. О средневековом смехе, нацеленном на смеющегося, см. подробно: М.БАХТИН, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М. 1965, с.15; Д.С.ЛИХАЧЕВ, А.М. ПАНЧЕНКО, "Смеховой мир" древней Руси, Л. 1976, с.9 и след.
22. *Памятники литературы древней Руси. Начало русской литературы. XI- начало XII века*, М. 1978, с.124. В дальнейшем ссылки на тексты, напечатанные в этом издании, приводятся в тексте статьи; так же цитируются и два следующие выпуска этой серии (*Памятники литературы древней Руси. XII век*, М. 1980; *Памятники литературы древней Руси. XIII век*, М. 1981), при этом во всех трех случаях первая цифра указывает на том, вторая - на страницу.
23. В.М.ИСТРИН, *Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода (11-13 вв)*, Петроград 1922, с.93.

24. Ср. П.БИЦИЛЛИ, *Элементы...*, с.18.
25. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Переводные сборники изречений...*, с.171 (вторая пагинация).
26. Jürgen LINK, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München, Fink Verlag 1974, S.192.
27. Ср. хотя бы изображение Бога как "корабника" в апокрифических "Деяниях святых апостолов Андрея и Матфея" (П.А.ЛАВРОВ, *Апокрифические тексты*, СПб. 1899, с.41).
28. *Творения святого отца нашего Кирилла епископа Туровского...*, с.126.
29. С.ПСАРЕВ, "Акафист Пресвятой Владычице нашей Богородице и Приснодеве МАРии на славянском и русском языках", - *Христианское чтение*, 1909, № 11, с.1489.
30. Ср. артельный характер иконописания; см.: П.ФЛОРЕНСКИЙ, *Иконостас*, с.109-111.
31. М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Переводные сборники изречений...*, с.164 (вторая пагинация).
32. Ср. имплицитные вопросно-ответные формы в правовых текстах раннего средневековья; см. об этом: В.В. ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ, "О языке древнего славянского права (к анализу нескольких ключевых терминов)", - *Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов. Загреб-Любляна, сентябрь 1978 г. Доклады советской делегации*, М. 1978, с.227 и след.
33. Ср. экспликацию разных модальностей: И.П.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, М. 1977, с.165-169.
34. П.А.ФЛОРЕНСКИЙ, "Обратная перспектива", - *Труды по знаковым системам*, вып.3, Тарту 1967, с.390.
35. Н.СЕРЕБРЯНСКИЙ, *Древнерусские княжеские жития (обзор редакций и тексты)*, М. издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском университете, 1915, с.75.
36. Ср. понятие "эстетика тождества": Ю.М.ЛОТМАН, *Каноническое искусство как информационный парадокс - Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*, М.1973, с.17 и след. Ю.М.Лотман не делает различия между каноничностью средневекового книжного и дохристианского фольклорного искусства. Между тем средневековый канон предполагает непрямую интертекстуальную связь произведений, подчиненных одной и той же сюжетно-семантической схеме, т.е. наличие текста-образца, к которому непосредственно или опосредованно восходят последующие сочинения, тогда как фольклорный канон опирается не на отдельно взятый текст-образец, но на самую абстрактную сюжетно-смысловую схему (см. о том же: Г.А.ЛЕВИНТОН, "Замечания к проблеме "Литература и фольклор"", - *Труды по знаковым системам*, вып.7, Тарту 1975, с.77 и след.).
37. О категории "помысла" см. подробнее: Ф.А.РЯЗАНОВСКИЙ, *Демонология в древне-русской литературе*, М.1915, с.63 и след.
38. Ср.: Ю.М.ЛОТМАН, "О моделирующем значении понятий "конца" и "начала" в художественных текстах", - *Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966*, Тарту 1966, с.71 и след.
39. А.С.АРХАНГЕЛЬСКИЙ, *Творения отцов церкви в древнерусской письменности. Извлечения из рукописей и опыты историко-литературных изучений I-II*, Казань 1889, с.93.
40. Интересно при этом, что смерть Бориса выступает как конъюнкция над элементами - его убивают в два приема: сначала смертельно ранят, а позднее наносят еще один удар мечом в сердце; о распространенности в древнерусской письменности мотива дву-

- составного убийства см.: И.П.ЕРЕМИН, *Литература древней Руси (Этюды и характеристики)*, М.-Л. 1966, с.25-26. Ср. изображение двучленного убийства также в иконописи (сюжет "Усекновение главы Иоанна Предтечи").
41. Евг. ПЕТУХОВ, *Серапион Владимирский, русский проповедник XIII века, Исследование с прибавлением "Поучений Серапиона Владимирского" по древнейшим их спискам*, СПб. 1888, с.1-2 (вторая пагинация).
  42. Ср. П.БИЦИЛЛИ, *Элементи...*, с.48; ср. в особенности: А.Я. ГУРЕВИЧ, *Категории...*, с.49 и след.
  43. Евг. ПЕТУХОВ, *Серапион Владимирский, русский проповедник...*, с.12 (вторая пагинация).
  44. А.КАРНЕЕВ, *Материалы и заметки по литературной истории Физиолога*, СПб., издание Императорского Общества любителей древней письменности 1890, с.162.
  45. Там же, с.242-243.
  46. Евг. ПЕТУХОВ, *Серапион Владимирский, русский проповедник...*, с.12 (вторая пагинация).
  47. Подробнее см.: Е.ГОЛУБИНСКИЙ, 1) *История русской церкви*, т.1. Период первый, Киевский или Домонгольский, первая половина тома, М. 1880, с.416-417; 2) *История русской церкви*, т.1. Период первый, Киевский или Домонгольский, вторая половина тома, М. 1881, с.51.
  48. С.А.ВЫСОЦКИЙ, *Древнерусские надписи Софии Киевской XI-XIV вв*, Киев 1966, *passim*.
  49. П.А.ФЛОРЕНСКИЙ, "Обратная перспектива, с.383.
  50. Л.Ф.ЖЕГИН, *Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства)*, М. 1970, с.42 и след.
  51. Б.А.УСПЕНСКИЙ, "О семиотике иконы", - *Труды по знаковым системам*, вып.5, Тарту 1971, с.197.
  52. Там же, с.199. Ср. альтернативное понимание обратной перспективы, разработанное Б.В.Раушенбахом: "...древнерусская и византийская живопись имели главным предметом изображения неглубокие, близкие к зрителю пространства, и поэтому анализ возможных трансформаций аксонометрических изображений близких предметов и является той основой, которая способна объяснить появление обратной перспективы в древнерусском искусстве" (Б.В.РАУШЕНБАХ, *Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов*, М. 1980, с.98). Как представляется, Б.В. Раушенбах не столько опровергает ставшее уже традиционным толкование обратной перспективы, сколько отыскивает те перцептивные предпосылки, которые удовлетворяют особой конъюнктивной логике порождения изобразительной конструкции и открывают для этой логики возможность длительного, совместимого с психофизиологией человеческого зрения, существования и развития.
  53. П.ФЛОРЕНСКИЙ, *Иконостас*, с.135.
  54. См. подробнее: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусской литературы*, с.28-32.
  55. *Памятники русского права*, вып.1. ("Памятники права Киевского государства X-XII вв), М. 1952, с.77; ср.: Ю.М.ЛОТМАН, "Об оппозиции "честь" - "слава" в светских текстах Киевского периода", - *Труды по знаковым системам*, вып.3, Тарту 1967, с.101-102.
  56. Та же самая сопоставленность индивидов прослеживается в границах отдельной семьи: раннесредневековые имущественные отношения не предусматривали права майоратного наследования.

57. С другой стороны, моральные императивы раннего средневековья требовали от лиц с высоким социальным рангом христианского смирения, уравнивающего всех членов общества перед лицом сакральных авторитетов: "Силнии убоитесь силнѣйшаго" (М.Н.СПЕРАНСКИЙ, *Переводные сборники изречений...*, с.175 (вторая пагинация)); "Старкишну ли ты постави суть, не възносися, буди в них аки един от них" (там же, с.12 (вторая пагинация)).
58. Многочисленные утверждения исследователей о сугубо иерархической упорядоченности социальных ценностей в раннесредневековой культуре, нуждаются, как правило, в уточнениях или, вообще, не выдерживают проверки фактами. Так, например, С.С.Аверинцев, обсуждая средневековую оппозицию "священное - священнейшее", находит ее след в "...архитектуре храма: весь храм - священное место, но алтарь - священнейшее" (С.С.АВЕРИНЦЕВ, *Поэтика ранневизантийской литературы*, М. 1977, с.105). Между тем, хотя эта оппозиция действительно релевантна для раннесредневековой культуры, она вступает там в сочетание с и-отношением: пусть алтарь - "Священнейший" локус церкви, но в русских домонгольских храмах это место не отгорожено иконостасом от остального пространства, открыто для молящихся мирян (см.: Е.ГОЛУБИНСКИЙ, *История русской церкви*, т.1, вторая половина тома, с.149).
59. В.СЕРГЕЕВИЧ, *Русские юридические древности*, т.1. *Территория и население*, СПб.1890, с.306.
60. Ср. негативное значение, вкладываемое "Словом о полку Игореве" в лексему 'внук' во всех случаях, когда она появляется в тексте: 'внуком' (в том числе Велесовым) именуется здесь Боян, чье искусство оспаривается автором; 'внуками' названы наследники Всеслава, чьи крамолы навели поганых на Русскую землю; ветры, мечущие стрелы в Игореву войско, - это "Стрибожи внуци"; в безусловно отрицательном семантическом окружении всплывают словосочетания "...жизнь Даждь-Божа внука..." и "...въ силах Даждь-Божа внука"; наконец, сам Игорь там, где он осуждается памятником, представлен как внук Олега Святославича. Ср.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, "Слово о полку Игореве" и культура его времени, Л. 1978, с.26-30.
61. А.КАРНЕЕВ, *Материалы и заметки по литературной истории Физзиолога*, с.355.
62. *Творения святого отца нашего Кирилла епископа Туровского...*, с.160.
63. Проходя через мытарства, во время которых душа отделяется от тела, человек попадает в нейтральную сферу, расположенную между землей и небом, с одной стороны, и между раем и адом, - с другой. Под этим углом зрения кажется слишком категоричной мысль Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского о том, что древнерусская культура, в противоположность западноевропейскому средневековью, не знала "промежуточных нейтральных сфер..." и основывалась исключительно на дуальном ценностно-смысловом членении универсума (Ю.М.ЛОТМАН, Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)", - *Труды по русской и славянской филологии*, т.ХХVIII. *Литературоведение* (Ученые записки Тартуского государственного университета, вып.414), Тарту 1977, с.5 и след.); см. также сноску № 72.
64. Интересно, что некоторые деревни в бассейне Северной Двины до сих пор имеют, согласно показаниям их жителей, по два равноправных имен.

65. См. подробнее: В.Л.КОМАРОВИЧ, "Культ рода и земли в княжеской среде XI-XIII вв. - *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. XVI, М.-Л. 1960, с.89 и след.
66. Нарушения такой синтагматической последовательности бывают мотивированными. В позднесредневековом тексте "Книга, глаголемая Лѣтописец..." вначале приводится княжеское имя, затем - крестильное ("Бѣ сей (...) князь (...) сын святому благовѣрному и великому князю Всеволоду, а во святом крещении наречен бысть Гавриил..." (3,210)), однако расположение имен объясняется тем, что Всеволод-Гавриил был язычником по рождению.
67. Б.А.УСПЕНСКИЙ, "Культ Николы на Руси в историко-культурном освещении. (Специфика восприятия и трансформация исходного образа)". - *Семиотика культуры. Труды по знаковым системам*, вып.10, Тарту 1978, с.86-140.
68. См. также: И.П.СМИРНОВ, "Эпическая метонимия". - *Труды Отдела древнерусской литературы (Древнерусские литературные памятники)*, т. XXXIII, Л.1979, с.189.
69. Ср. так называемые конфессиональные замены и в жанре волшебной сказки например (ангел, в роли дарителя): В.Я.ПРОПП, "Трансформации волшебных сказок", в кн.: В.Я.ПРОПП, *Фольклор и действительность. Избранные статьи*, М.1976, с.165, 169.
70. Е.В.АНИЧКОВ, *Язычество и Древняя Русь*, СПб. 1914, с.108 и след.
71. Памятники старинной русской литературы, издаваемые Г.Кумелевым-Безбородко, вып.1, СПб. 1860, с.204.
72. Однако существовала возможность для иного вида триад: (+)V((-)Λ(+))V(O), чем и обуславливался идея о неперменном конце обоих противоположных классов ценностей и Страшном Суде. Отсюда же объясняется тот факт, что промежуточная между небом и землей и раем и адом инстанция была отождествлена в раннем средневековье с мытарствами, т.е. с нулевой ступенью бытия, которая не имеет положительного отрицательного или амбивалентного ценностного знака, но служит лишь для идентификации индивида либо как праведника, либо как грешника.
73. Эта центральная функция беса, сохранявшаяся за ним, начиная с раннего средневековья, на протяжении всей истории культуры, рассмотрена применительно к русской литературе XVII в.: J.R. DÜRING-SMIRNOV, *Dämonologische Vorstellungen in zwei russischen Erzählungen des XVII. Jahrhunderts*. (im Druck). О более поздних филиациях темы "дьявол и творчество" см.: Irena and Omry RONEN, "Diabolically evocative": an inquiry into the meaning of a metaphor", - *Slavica Hierosolymitana*, vol.V-VI, Jerusalem 1981, p.376.
74. Невольное же одиночество совокупляет человека не с самим бесом, но с лицами, ставшими орудиями дьявольских происков: "Киево-Печерский патерик" повествует о том, как Моисей Угрин потерял брата (убитого присными окаянного Святополка) и вскоре после этого, повторив историю Иосифа Прекрасного, оказался жертвой "скверного" воцеления, испытанного к нему одной знатной польской дамой.
75. Н.ТИХОНРАВОВ, *Памятники отреченной русской литературы*, т. II, М.1863, с.303.
76. Между прочим, именно господством аналитического взгляда на действительность, которая структурировалась с помощью конъюнкций, обуславливалось регулярное использование в раннесредневековой книжности мотива объединения материальных предметов помимо физического контакта (= перемножение конъюнкции и

- дизъюнкции): так, игумен Даниил во время паломничества видел на Кипре никак не закрепленный крест, парящий в воздухе; в "Хождении апостолов Петра, Андрея, Матфея, Руфа и Александра" рассказывается, как городские старейшины поставили в воротах города нагую блудницу, чтобы она соблазнила апостолов, однако Андрей совершил чудо, повесив женщину за волосы "на аеръ", и т.п.
77. Об аналитических и синтетических стадиях развития культурных систем см. подробно: И.П.СМИРНОВ, "О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры)". - *Труды Отдела древнерусской литературы (Куликовская битва и подъем национального самосознания)*, т. XXXIV, Л. 1979, с. 217-219; И.Р.ДЕРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, "Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем", - *Russian Literature*, 1980, VIII, p. 441-446.
  78. Ср.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Развитие русской литературы X-XVII веков*, с. 4-7.
  79. Н.СЕРЕБРЯНСКИЙ, *Древнерусские княжеские жития...*, с. 145.
  80. Е.ПЕТУХОВ, *Серапион Владимирский, русский проповедник...*, с. 14 (вторая пагинация).
  81. *Полное собрание русских летописей*, изданное Государственной археографической комиссией Российской Академии Наук, т. 4, ч. 1. *Новгородская четвертая летопись*, вып. 2, Л. 1925, с. 336.
  82. Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Развитие русской литературы X-XVII веков*, с. 172 и след.
  83. *Шестоднев*, составленный Иоанном Екзархом Болгарским. По хартейному списку Московской Синодальной библиотеки 1263 года (Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете, кн. 3), М. 1879, с. 4.
  84. *Книга Паломник*. Сказания мест Святых во Цареграде Антония, архиепископа Новгородского в 1200 году (Православный Палестинский сборник, вып. 51, т. XVII, вып. 3), СПб. 1899, с. 19.
  85. Специально о древнерусских юридивых см.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, А.М. ПАНЧЕНКО, "Смежовой мир" древней Руси, с. 93-191.
  86. Н.ТИХОНРАВОВ, *Памятники отреченной русской литературы*, т. II, с. 347.
  87. Там же. с. 79-80.
  88. Там же. с. 181.
  89. *Полное собрание русских летописей*, т. 6. *Собийская летопись*, СПб. 1853, с. 88.
  90. Ср. также "Слово о полку Игореве", где иная реальность - одновременно и эмпирическое чужое пространство (Половецкая степь), и трансцендентное царство смерти (о признаках этого потустороннего мира см.: И.КЛЕЙН, "Донец и Стикс. (Пограничная река между светом и тьмой в "Слове о полку Игореве")", - *Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции...* (Сборник статей в честь 70-летия Д.С.Лихачева), М.-Л. 1976, с. 64-69; Н.С.ДЕМКОВА, "Проблемы изучения 'Слова о полку Игореве'", - *Чтение по древнерусской литературе*, Ереван 1980, с. 102 и след.)
  91. Стоит обратить внимание на то, что идея рая продуцируется в процессе суммирования признаков, характеризующих разные аспекты трансцендентного мира (пространство, время, причинность и т.д.).
  92. См. об этом: Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 37.
  93. См. подробнее: Д.С.ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусской литературы*, с. 48 и след.
  94. Д.С.ЛИХАЧЕВ, "Слово о полку Игореве" и культура его времени,

- с.134, со ссылкой на устное сообщение И.У.Будовница . Ср. также технику аллюзии в "Притче о человеческом душе и о теле...", в которой Кирилл Туровский, как известно, намекал на епископа Федора ("душа", "слепец") и Андрея Боголюбского ("тело", "хромец"); толкование, которое Кирилл Туровский давал дохристианской притче, требовало от слушателей еще одного толкования, соотносящего текст с фактическим миром; тем самым реципиент должен был проделать работу, согласованную с авторской.
95. Здесь - источник абстрагирования раннесредневековых авторов от физических подробностей, характеризующих место, время и субъекта изображаемого действия; Д.С. ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусской литературы*, с.109-122.
96. А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К.ЩЕГЛОВ, "Поэтика выразительности". Сборник статей. *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2, Wien 1980, S.16.*
97. М.И.ЛЕКОМЦЕВА, *Семантика некоторых риторических фигур, основанных на тавтологии (на материале "Похвального слова Кирилу-философу" Климента Охридского)*, - *Структура текста*, М. 1980, с.184-197.
98. С.БУГОСЛАВСКИЙ, *Поучения епископа Луки Жидяты...*, с.28.
99. Об этимологических фигурах в средневековой словесности см. особенно: Paul ZUMTHOR, *Essai de poésie médiévale*, p.131.
100. *Книга Паломник...*, с.20.
101. Heinrich LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Huber, München 1963, S.92.
102. П.А.ЛАВРОВ, *Апокрифические тексты*, с.17.
103. В.Н.ТОПОРОВ, "Проглас" Константина Философа как образец старославянской поэзии, - *Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменность*, М.1979, с.37.
104. Кирилл ТАРАНОВСКИЙ, "Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI-XIII вв.", - *American contributions to the Sixth International Congress of Slavists, Prague 1968, vol.1, The Hague-Paris 1968, p.377-381.*
105. Э.Г.ЗЫКОВ, "Судьба "Азбучной молитвы" в древнерусской письменности", - *Труды Отдела древнерусской литературы. (Древнерусская литература и русская культура XVIII -XX вв.)*, т. XXVI, Л.1971, с.177-191.
106. В.Н.ТОПОРОВ, "Проглас" Константина Философа..., с.37.
107. Специально о подсистемах диахронических ансамблей см.: И.П. СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, с.85-100, 144-155; И.Р.ДЕРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, "Исторический авангард" с точки зрения эволюции художественных систем, с.403-468.
108. Gérard GENETTE, *Introduction à l'architecture*, Paris, Seuil 1979, p.69.
109. *Житие святого Стефана епископа Пермского*, написанное Епифанием Премудрым, СПб., издание Археографической Комиссии 1897, с. 71-72.
110. *Полное собрание русских летописей (...)* Новгородская четвертая летопись, вып.2, с.361.
111. Н.П.ЛИХАЧЕВ, *Инок Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче* (Памятники древней письменности, CLXVIII), издание Общества любителей древней письменности 1908, с.16.
112. Автор искренне признателен всем, кто с терпением и/или сочувствием отнесся к предварительным наброскам этой статьи, в том числе А.Долгину, В.Типелю-Талелю, И.Р.Деринг-Смирновой и слушателям курса лекций по древнерусской литературе, прочитанного в Констанцском университете в апреле-июле 1981 г.



ДОСТОЕВСКИЙ И "НИЗКИЕ" ЖАНРЫ ФОЛЬКЛОРА

"Несмотря на весь наш 'демократизм', мы все-таки относимся к исследуемым нами фактам психо-социальной жизни 'аристократически'. Между прочим, в области литературы и словесности считаем достойными нашего внимания по преимуществу или произведению 'интеллигентов', сочиняющих для 'интеллигентов' же, или же так называемые произведения 'народной словесности', в которой мы доискиваемся то проявлений 'коллективной психики' ('этнопсихологии'), то традиционных продолжений глубокой старины. Громадное количество 'литературных произведений', по своему влиянию на народные массы весьма могущественных, оставляются обыкновенно без внимания."

И. А. Бодуэн-де-Куртене<sup>1</sup>

Многочисленные исследования Достоевского, направленные на выявление в его текстах архетипических черт и конструкций, все больше оттесняют исследование собственно фольклорных источников. Между тем очевидно, что эти два подхода ничуть не противоречат друг другу, что архетипическая основа романа ни в коей мере не исключает возможности прямой (цитатной, подтекстовой) мотивировки фрагментов или особенностей текста конкретным фольклорным источником. В этой работе мы пытались продемонстрировать некоторые из подобных примеров, ориентируясь на область весьма мало изученную (и как таковая, и в связи с ее литературными отражениями) — на малые фольклорные жанры (главным образом паремиологические) и прежде всего обценного характера.

Если связи романов Достоевского с духовным стихом или легендой изучались весьма внимательно, то фразеологизмы, пословицы и т. п., связанные с фольклорной эротикой и скатологией, практически не рассматривались в числе источников. Однако не существует серьезных оснований для того, чтобы отрицать за такими текстами статус фольклорных текстов (проблема, например, специфической клишированности мата достаточно очевидна и весьма интересна), как и для того, чтобы отрицать влияние этой области словесности и языка на литературу. Более

того, именно эта сфера как бы естественно предусматривается концепцией романа Достоевского как менипей, но, кроме анализа рассказа "Бобок", она практически отсутствует в книге М.М. Бахтина. Между тем, соответствующие тексты, безусловно, интересовали Достоевского, об этом с очевидностью свидетельствуют записи в "Сибирской тетради", в основном паремнологического характера (и насыщение этими паремиями "Записок из мертвого дома"), в том числе и obscene, ср. Записи №№ 90, 471, 217;<sup>2</sup> показательны, что они не откомментированы в последнем академическом издании (или же комментарии пытаются затушевать неприличную интерпретацию, как в № 77).<sup>3</sup> Интересно и то, что среди фольклорных тем у Достоевского немалое место занимают свадебные. Д.К. Зеленин, собрав все известные ему примеры свадебной формулы "хочу - вскочу", приводит в частности сцену на суде в "Братьях Карамазовых";<sup>4</sup> особенно важно в связи с последующим известное место из "Зимних заметок о летних впечатлениях"<sup>5</sup> о заметке "Еще остатки варварства" (в действительности "Еще к характеристике Замоскворечья" - см. Полн. Собр. Соч., т V, 60 и комм. - V, 367): "В руках у свахи был узелок, который она везла напоказ от некоторых новобрачных, очевидно, прошедших счастливую ночь. В узелке, разумеется заключалась некая легкая одежда, которую в простонародье обыкновенно показывают родителям невесты. Народ смеялся, смотря на сваху: предмет игривый". Ср. далее комментарий: "Это скверно, это нецеломудренно, это дико, это по славянски, знаю, хотя все это сделалось, конечно, без худого намерения, а напротив с целью торжества новобрачной, в простоте души, от незнания лучшего, высшего, европейского". Далее следует рассуждение об употреблении дамами ваты ("с каким тонким расчетом и знанием дела они умеют подложить вату в известные места своей очаровательной европейской одежды (...) их дочери, эти невинные семнадцатилетние создания, едва покинувшие пансион, и те знают про вату, все знают: и к чему служит вата и где именно, в каких частях нужно употребить эту вату, и зачем, с какою-то именно целью все это употребляется") и далее: "целомудреннее, что ли, они несчастной легкой одежды, везомой с простодушной уверенностью к родителям, с уверенностью, что так именно надобно, так именно нравственно...". Это место (напоминающее последующие построения Розанова) интересно не только как свидетельство интереса Достоевского к обряду (как национальному проявлению), но и в связи с тем, что здесь - в тексте публицистическом - более эксплицитно проявляются некоторые особенности, с которыми нам придется еще встретиться в собственно

художественных текстах Достоевского.

Это относится прежде всего к приему специального подчеркивания "неприличного" характера текста. Так слова *предмет игривый* напомним рассматриваемые ниже случаи появления слов типа *неблагодарности, мужицкая поговорка*, как индексов общенного каламбура, находящегося где-то по соседству в тексте. Здесь соотношение "непристойного" и соответствующих слов-индексов вполне мотивировано. Ср. с этим и антонимический набор слов в конце всего пассажа: "чище, нравственнее, целомудреннее", подразумевавших свою противоположность не только по контексту, но и из-за негативно-вопросительной конструкции с *что ли*. Интересно, что это эксплицитное место объясняет менее прозрачный пассаж в таком существенном для нашей темы тексте, как повесть "Чужая жена или муж под кроватью"<sup>6</sup>: "Это у тебя вата в ушах дурно лежит. - Ах, по поводу вати. Знаешь ли тут наверху (...). Так вот я и встречаю хорошенькую" (II, 70). Причина ассоциации *вати* с *женщиной* эксплицирована в "Зимних заметках".

Такого рода игра, связанная с "материально-телесным низом", для Достоевского вполне характерна и, как мы увидим ниже, в самых "раблезианских" (в смысле М.М. Бахтина) своих проявлениях. На один такой пример давно уже указали М.С. Альтман и Н.И. Харджиев:<sup>7</sup> слова Лизы Хохлаковой в разговоре с Алешей, где "звуковые сдвиги и каламбуры использованы для реализации эротического плана":<sup>8</sup>

"(...) А знаете я хочу жать, *рожь жать* [=рожать]. Я за вас выйду, а вы станете *мужиком, настоящим мужиком*, у нас *жеребеночек* [= же ребеночек], хотите? (...) завертеть его и *спустить* и стегать, стегать, стегать кнутиком: выйду за него замуж, *всю жизнь буду спускать*. Вам не стыдно со мной сидеть?" (XV, 21-22).

Мы можем указать к этому и реальный фольклорный источник: в гадании, записанном недавно в Ленинградской области, встречается обряд, в котором девица насыпает на свою постель *рожь* и говорит "суженый, ряженый приходи *рожь жать*". Каламбур в этом гадании более сложен, нежели у Достоевского, т.к. связан с двойной метонимией: (1) действия и результата: т.к. *рожать* - это конечная, дальняя цель, девушка же зовет суженого для более непосредственной цели (здесь, видимо, работает и прямое значение слова *жать*, т.к. *рожь* рассыпана по кровати - т.е. *жать рожь* = лежать на ржи - а также, возможно, и эротические употребления этого корня, в образованиях типа *обжимать* и т.п.)<sup>9</sup> и (2) действия и видения (с обоими ударениями - т.е. *видения* и *видения*), т.к. задача гадания состоит в том, чтобы девушке

приснился жених, (но при этом в большинстве гаданий такого рода приглашение жениха связано с эротической метафорикой - *коня поить* и т.п.). Нам известны более ранние записи этого обряда, но нет оснований утверждать, что его не существовало в XIX веке.

В примере Достоевского интересны не только сдвиги и каламбуры, но и последняя фраза Лизы - "метареплика", вскрывающая двусмысленность диалога, Таким же точно образом отмечаются и каламбуры в стихах Лебядкина, которые в черновых вариантах были гораздо более откровенными.<sup>10</sup> В наброске "Картузов" (эту фамилию носил в черновиках Лебядкин) читаем:

Когда с знакомыми на седле летает,  
А локон ее с ветрами играет,  
{...}  
Тогда молюсь, и трепещу, и наслаждений желаю,  
И ей вслед с матерью слезу мою посылаю

(XI, 36, ср. X. 106).

"Как это на дамском седле летать можно? С ветрами? Странное выражение.

- Локон с ветрами, в[аше] п[ревосходительст]во {...}

- Но все-таки с ветрами же... впрочем наслаждений желаю... Наслаждений? {...} Вам следует не смеяться, а краснеть {...} Это каких же таких наслаждений вы изволите желать, м[илостивый] г[осударь]? И так бесстыдно, могу даже сказать бессовестно выражаете свою мысль {...}

- Поэтическая мысль {...} в поэзии позволительно...

- {...}вздор... нигде не позволительны *неблагопристойности* (XI. 37)".

Другой пример из "Бесов" интересен тем, что непристойность достигается именно опущением слова (одного из элементов фразеологизма), которое само по себе вполне невинно, но, когда его подчеркивает самый факт отсутствия, "умолчания", оно приобретает специфический смысл. "Другая же половина [Sic.: ватаги] так и заночевала в залах в мертвопьяном состоянии, со всеми последствиями, на бархатных диванах и на полу" (X. 393). Соседство с *бархатными диванами* показывает о каких, собственно, *последствиях* идет речь, но сочетание "со всеми последствиями" представляет собой эллипсис формул "со всеми *втекающими* последствиями", именно опущенное слово несет обценный, скатологический смысл.<sup>11</sup> Ср. подобного же рода описание, но без столь тонкой игры, в "Скверном анекдоте": "всю ночь выносила через

коридор из спальни *необходимую* посуду" (V, 40), ср. это же слово в соседнем эпизоде: "сел (...) так как был босой и в *необходимейшем* белье" (V, 41 - отметим, что это - описание свадьбы, и даже - первой ночи).

На том же приеме опущенного слова строится и наиболее интересный пример подобной игры, связанный с интересующей нас сценой в "Бесах" еще и обыгрыванием названия газеты "Голос" (в "литературной кадрили" - "эта *охриплость* голоса и должна была изображать одну из известных газет" - X, 389).<sup>12</sup> Мы имеем в виду каламбур на название этой газеты в "Крокодиле".<sup>13</sup>

Название газеты "Волос" (достаточно прозрачное для читателя 60-х г.г. - ср. в частности показательное склонение этого слова: "набрал... старых "Известий" и "волосов" - V, 207) в окончательном тексте появляется несколько раз, но специально не обыгрывается ("прочел еще утром в 'Петербургских известиях' и в 'Волосе'" - V, 186, "сверяя ежедневно с 'Волосом'" 195, и ряд упоминаний на стр. 205 и 207). Между тем, в черновиках видно, что газетная тематика, уместившаяся на двух страницах окончательного текста, должна была развернуться подробнее, и газета "Волос" занимала в ней существенное место:

1. "Журнальные споры о крокодиле, 'Волос' и 'Известия'" (V, 324);
  2. "Вы привесок к 'Волосу', вы держитесь волосом и на 'Волосе', след[овательно] должны быть по возможности пусты, чтобы не оборвать 'Волос'" (326);
  3. "'Родные выписки' привесок к 'Волосу'";
  4. "Чтобы все подписчики 'Выписок' устремились к 'Волосу'. Таким образом 'Волос' длиннее станет" (327);<sup>14</sup>
  5. "'Волос' хотя и тонок, зато ум короток" (329);
  6. "Краевский и Загуляев (Газета 'Волос')", (332);
  7. "Был в редакции 'Волоса'" (327). И наконец 8. длинный диалог на с. 337: "И так уж нас обличают в 'Ведомости', прилагая к нам мужицкую поговорку, что у бабы волос долог, а у ум короток... Этой поговоркой они хотели цапнуть народность.
- А я хочу не издавать "Волос", чтобы все говорили обратное, т.е. что у бабы ум долог, а волос короток.
- Т.е. у нас, а не у бабы.
- Ну да, у нас, разумеется, не у бабы же... Да и нейдут к бабе короткие волосы (...)<sup>15</sup>
- Лучше уж: у волоса ум долог, а у бабы ум короток.
- Ну да... только как же у волоса ум... А по-моему, лучше у 'Волоса' ум долог.

- Нет, у бабы.

- Ну, я по правде, не литератор,<sup>16</sup> а вы знаете *народность*."

Все эти примеры отчетливо указывают на какую-то игру, основанную на каламбуре и на *пословице*. Первое поддерживается всем контекстом каламбурных названий газет и журналов в "Крокодиле", таковы в тексте "Петербургские Известия" (= СПб ведомости - см. выше пример 8) и специально: "Как сын отечества говорю, то есть говорю не как "Сын отечества", а просто как сын отечества говорю" (V. 190). В черновиках - те же "Известия" (ср. в раннем наброске "Весть" - V. 322), журнал "Чайник" (= "Будильник", с. 324), "Головешка" (V. 329) - т.е. "Искра" ("Головешка" появляется и в "Скверном анекдоте", ср. Альтман. Указ. соч., с. 243); наконец, "Читальня", т.е. "Библиотека для Чтения", в которой сотрудничал Краевский до "Голоса": "Я уже утопил журнал 'Читальню', утоплю и 'Выписки'" (V. 327),<sup>17</sup> ср. также в фельетонах "Звук" = "Голос" (см. ниже),<sup>18</sup> "Своевременный" (= "Современник" XX. 104) и т.п. Ср. также игру на названии "Свисток": "такое ретроградное желание (...) могло навлечь на нас свистки общественности и каррикатуры г-на Степанова" (V. 183-4). "Вы непременно будете *освистаны* в хронике прогресса и в сатирических листках наших" (V. 184), "боюсь (...) свиста сатирических газет наших" (V. 198).<sup>19</sup> Наконец, показательно, что Краевскому специально посвящены несколько статей и фельетонов Достоевского и прежде всего "Каламбуры в жизни и в литературе", среди записей к которой находится первый набросок "Крокодила" (см. V. 387-9), но на этой статье мы подробнее остановимся ниже.

Эти материалы говорят только о каламбурном характере подтекста (и самого источника, и его использования), но на сам источник указывает специально подчеркиваемая тема пословиц ("мужицкая пословица"<sup>20</sup> в примере 8, дважды повторенное слово *народность* - там же), поддерживаемая всем контекстом "Крокодила" с его частым обыгрыванием пословиц и упоминаниями самого слова *пословица*.<sup>21</sup> Из конкретных пословиц нужно назвать прежде всего "У бабы волос долог да ум короток" (см. примеры 8, 5, отчасти 4) и фразеологизм "висеть на волоске" (примеры 1-3). Последние случаи подчеркивают характерную для русской фразеологии тему *волоса* как предельно тонкого объекта (ср. *ни на волос* и т.п.). Особенно показателен пример 5, где в первой пословице *долг* заменено на *тонок*<sup>22</sup> (процесс сам по себе довольно сходный с заменой "Голос" на "Волос"), и эта замена указывает на действительный источник названия - пословицу, сопоставляющую *голос* и *волос*: "голос, что в ж...е волос, тонок и нечист" (ср. вариант "Тонкий го-

лосок - как п...ий волосок").<sup>23</sup>

Предположение о цитировании этой поговорки подтверждается несколькими соображениями, но прежде, чем их привести, нужно подчеркнуть, что коннотацией цитирования поговорки оказывается именно опущенное, нигде не фигурирующее слово *нечист* (ср. *хрипкий* голос, упоминавшийся в "литературной кадрили"). Отметим, во-первых, появление слова *тонкий* рядом с *голос*: "Голос его был заглушенный, *тоненький*" (V. 185, ср. 193: "своим *визгливым* голосом, чрезвычайно на этот раз отвратительным"). Во-вторых, в анонимных статьях в "Гражданине", предположительно атрибутируемых Достоевскому,<sup>24</sup> "Голос" именуется "Звук" (с игрой, также связанной с темой "верха и низа": "Разве когда осел ревет он не *издаст звука* (...) *Издавать звук* еще не значит "Звук издавать"),<sup>25</sup> и "маститому редактору" этой газеты приписаны слова: "Ну, что такое газета? *лист бумаги да еще нечистый*" (курсив оригинала).<sup>26</sup> Вообще, контексты фельетонов о Краевском как бы призваны разъяснить читателю обценный характер анализируемого каламбурного названия: "Почему, почему (...) все, только лишь касалось или коснется дело до литературной деятельности А.А. Краевского (...) тотчас же начинают *престранным образом шутить* (...) с таким безошибочным и невинным видом." "как же мне быть с (...) *гладкими и глупейшими каламбурами*, которые сами напрашиваются и будто нарочно из-под пера выскакивают" (XK. 137, 138, ср. 145).<sup>27</sup> Последний пример носит настолько явный характер автокомментария, что может в этом отношении быть сопоставлен только с автометаописательным характером диалога в примере 8. Достоевский именно "прилагает" к "Голосу" "мужицкую поговорку". Более того, если учесть сказанное выше об эпизоде из "Зимних заметок о летних впечатлениях", то слова "этой поговоркой они хотят щегольнуть народностью" *mutatis mutandis* применимы к использованию поговорки Достоевским.<sup>28</sup>

Пословица, мотивирующая название "Волос", вполне "по-бахтински" играет на отношениях "верха" и "низа": *голос*, связанный с верхом тела, сравнивается с *волосом*, который, опять же, как и во множестве клишированных шуток и частушек, соотносится не с головой, а с задом или гениталиями, т.е. поговорка как бы объединяет противоположные концы пищеварительного тракта.<sup>29</sup> Это соотношение повторяется и на фонологическом уровне: различие слов *голос* и *волос* сводится к противопоставлению - в начале слова - наиболее задней (заднеязычной) и наиболее передней (губной) артикуляции из русских согласных (при этом в первом варианте поговорки все гласные - это (о) или его безудар-

ные альтернанты, кроме конечного (флективного) гласного {i} в слове *ж...е* и обоих гласных - в том числе и ударного - в слове (*ničist*), т.е. выделение этого слова происходит уже в самой поговорке и лишь используется в цитирующем ее тексте указанным выше образом. Эта фонетическая метафора как бы отождествляет ротовую полость (на уровне артикуляции - план выражения) со всем пищеварительным трактом в целом (на уровне лексики - план содержания). Такое отождествление точно соответствует данному в тексте Достоевского описанию внутренности крокодила: "крокодил, к удивлению моему, оказался совершенно пустой. Внутренность его состоит как бы из огромного пустого мешка (...) Крокодил обладает *только пастью* (...) и (...) *хвостом - вот и все*, по-настоящему. В середине же между сими двумя его конечностями находится пустое пространство" (V' 196, ср. также обсуждение пищеварения крокодила - с. 197 - особенно в черновиках: "он совершенно пустой. Я полагал, что у него есть желудок, но ничего этого нет (...) ибо он *весь - желудок*" - V. 329).

Таким образом возникает сложная сеть соотношений: уже в самой поговорке содержится фонетическая метафора, соответствующая теме поговорки, реализованной в лексических ассоциациях; и соотношение лексического и фонетического уровня образует новое отождествление, которое для самой поговорки, может быть, и неактуально, но актуализируется в контексте использующего эту поговорку рассказа Достоевского.

Предполагаемые нами импликации, видимо, подтверждаются тем, что тема крокодила и, прежде всего, пребывания в крокодиле оказывается все время окруженной мотивами еды и дефекации (причем совместное появление этих двух тем, опять-таки, подчеркивает соотношение двух "концов" пищеварения). Самый эксплицитный пример этой связи - это жалоба героя: "не хочу обратиться в то, во что обращается всякая пища" (V. 198). В других примерах (в речи Елены Ивановны, что, как мы увидим ниже, немаловажно) еда и дефекация выступают в постоянном соседстве (естественно, также в контексте проблемы пребывания внутри крокодила): "как же он будет сегодня там кушать и ... и ... как же он будет... если ему чего-нибудь будет надобно?" (V. 186). "И что я там буду кушать?... и... и как я там буду когда ... ах боже мой, что они выдумали" (V. 203). В другом случае тема введена не прямо, а через неразличение немцем возвратных и невозвратных форм, но и тут связана "полость" крокодила и еда: "если Карльхен вирд лопаль" (V. 183), "штраф, когда Карл лопаль" (184) и, с другой стороны, "и Карльхен перестанет лопаль" (есть) - (V. 185).<sup>30</sup>

С этой двусмыслицей связана другая - комедийная игра на непонимании и двусмыслности слова *вспороть*.<sup>31</sup> Оно определяется как "ретроградное желание" - само это словосочетание небезынтересно, т.к. слово *желание* явно двусмысленно, когда оно употребляется в связи с Еленой Ивановной. Вся тема Елены Ивановны содержит двусмыслицы, освещающие и эпизод со словом *вспороть*. Ср. с одной стороны: "Не только не воспрепятствовал *непреодолимому желанию* своей супруги, но даже сам *возгорелся любопытством*" (V. 182). "Елена Ивановна даже до ревности *развлеклась обезьянами* и, казалось, *вся отдавалась* им. Она *вскрикивала от удовольствия* (...) и *хохотала*" (V. 182, ср. смея Елены Ивановны и в других эпизодах, а также иные двусмысленные формулировки типа: "*Увлечения Елены Ивановны*", "*Елена Ивановна загуляла*") - и с другой стороны: "Елена Ивановна *выкрикивала, как иступленная*, одно только слово: '*Вспороть! вспороти!*'" (183), "'*Вспороть, вспороть, вспороти!*' - *заливалась* Елена Ивановна, *вцепившись в скруток немца*" (183), "*щекотливое слово 'вспороть'*", "Елена Ивановна *оказалась совершенно невинна*" (184). К сожалению, трудно установить имел ли в это время глагол *пороть* то эротическое значение, которое он приобрел в современном разговорном языке ('*futuere*'), но уже у Даля находим значение 'колоть, прокалывать, протыкать'. Заметим, что с этими двусмыслицами "лопаль" и "вспороть" (причем последнее может оказаться и "трехсмыслицей") сочетается каламбурная тема *свистка*.

Самому крокодилу также приписывается эротическая функция. В окончательном тексте она отражена только в словах "крокодильщика". В ответ на реплику: "Я даже испугалась, - еще *кокетливее* пролепетала Елена Ивановна, - теперь он мне будет сниться во сне" он отвечает: "Но он вас *не укусит* во сне", - галантерейно подхватил немец" (V. 181). В черновиках эта тема отражается в виде "фанданго": "Крокодила я звала, / *Грешным телом отдавалась*, / Он хвостом ударил в воду, обвин. / А я млела, млела, млела, / И зубами в мое тело / Сладострастно он впился" (332). Более подробный вариант "Фанданго" - см. на с.с. 333-334 (рядом с ним появляются слова "*остроты без зубов*", связанные с темой крокодила и в то же время напоминающие автоматаописательное употребление слова *каламбур*). В этом варианте интересно отметить слова *грешным телом*, которые при всей их клишированности, будучи поставлены в сочетание с глаголом, не могут не ассоциироваться с вводным *грешным делом* (опять-таки каламбур на базе фразеологизма, клише). *Хвост* крокодила появляется и в окончательном тексте: *длинный хвост* (с. 196). Так как именно *зуби* и *хвост* вводятся в эро-

тический контекст, то фаллические импликации последнего слова вполне вероятны. Тогда утверждение, что "крокодил обладает только пастью (...) и хвостом" (196 на той же странице, что и *длинный хвост*), т.е. одно из описаний крокодила, связанных с нашей поговоркой, может указывать на отражение в тексте крокодила не только "анального", но и "генитального" варианта поговорки (т.е. второго из приведенных выше, соотносящего рот - ср. *пасть, зубы* - не с анальным, а с генитальным отверстием).

Итак, в рассмотренных случаях *двусмысленность* (полисемия) используется для описания того, что в быту часто именуется "двусмысленной" ситуацией.<sup>31</sup> К этому можно было бы отнести как к слабому каламбуру исследователя, а не факту текста, если бы подобное соотношение не повторялось применительно к другим фактам. Все рассмотренные случаи могут быть описаны как введение элементов, относящихся к "низу" (в смысле Бахтина), посредством таких приемов которые как-то ассоциируются с признаком "низа", т.е. их обозначения в метаязыке включают этот или синонимичные ему элементы. К числу таких обозначений относится "*подтекст*"; в какой-то степени сюда же можно причислить и экспликацию обценных тем в черновике (т.е. большую откровенность черновика - конечно, этот процесс можно рассматривать и наоборот, как затухивание обценного элемента при движении к окончательному тексту) - ср. частое использование в текстологии понятия *слоя* - т.е. представление о черновых вариантах как о *нижнем* слое текста. В какой-то степени черновик может даже рассматриваться как подтекст по отношению к окончательному тексту: и субъективно, для автора, и для читателя (и/или исследователя), обращающегося к черновику для экспликации текста, т.е. в поисках тех мотивировок, которые в тексте отсутствуют лишь имплицитно, но по предположению читателя остаются для этого текста актуальными.<sup>33</sup> Наконец, использование для передачи темы "низа" цитат из "низших" фольклорных жанров - "низших" и с точки зрения нормативной эстетики, и с точки зрения представлений об иерархии фольклорных жанров, господствовавших в девятнадцатом веке (как наследие романтической фольклористики - ср. наш эпиграф), разумееется, среди нефольклорной аудитории.

Такое соотношение мы предложили бы назвать *метаязыковой метафорой*; при этом мы полагаем, что речь идет о вполне реальном феномене, а не о простой игре слов. Текст стремится описывать сам себя, причем на разных уровнях и разными способами. В конце концов, ведь и метаязык филологии представляет собой не собрание произвольных ярлыков,

он хоть в какой-то степени мотивирован сущностью описываемых феноменов (этому не противоречит многообразие терминов и их систем). Наглядным примером такой метафоры и, вместе с тем, - непроизвольности входящего в нее термина, был бы, скажем, такой легко представимый текст, в котором противопоставление открытых и закрытых гласных экациональных (т.е. только в данном тексте) использовалось бы с противопоставлением открытого и закрытого пространства (от "дома" и "улицы", до "жизни" и "могилы", или наоборот "жизни" и "утробы"). Разумеется, для этой фонологической оппозиции есть ряд других, во многих отношениях более удобных, терминов, однако нельзя отрицать, что и эти термины отражают реальные артикуляционные признаки (ср. также наш пример семиотизации задней и передней артикуляции).

В заключение нужно заметить, что при всей специфичности данной поговорки и ее использования в "Крокодиле", круг ассоциаций, связанных с *волосом*, в общем не противоречит тем, вполне "серьезным" глубинным мифологическим связям этого слова, которые исследованы в многочисленных работах последних двух десятилетий. Такие ассоциации как "низ", "животный мир" находят свои аналоги в признаках *Волоса/Велеса*: расположение Велеса под горой, в противоположность Перуну (и вообще роль Велеса как противника Громовержца, находящегося наверху, на небе); ср. также его связь со скотом, и, представленный в других традициях, - зооморфный (и, в частности, змеиный) облик противника Громовержца. К архаическим мотивам относится и связь *волоса* с *голом*, отражившаяся во многих - прежде всего паремнологических - текстах (она комментируется в указанной выше работе А.К. Байбурина о шаманской функции Велеса). Мы вовсе не пытаемся утверждать, что в комическом тексте Достоевского действительно отразились эти мотивы, хотя это не только не невозможно (ср., в частности, отнесение к *Волосу/Велесу* некоторых скатологических тем<sup>34</sup>), но в большой степени вероятно; во всяком случае, попытка отрицания связи с архаическим мифологическим слоем - хотя бы и самой отдаленной - на наш взгляд, потребовала бы гораздо более серьезной аргументации, чем та, которая обычно приводится в этих случаях скептиками. Нас здесь интересует лишь то обстоятельство, что обценные импликации сочетания слов *голос-волос* - это лишь частное проявление более глубокой их связи. Иначе было бы непонятно обилие в русской поэзии рифмы, использующей эти два слова, причем часто в контекстах, в которых крайне трудно заподозрить эротическую или скатологическую тематику.

Обценный смысл, конечно, очевиден в пушкинской сказке "Царь Никита и сорок его дочерей" с ее специфическим сюжетом: "А головка,

темный *волос*, / Чудо - глазки, чудо - *голос* / Ум с ума свести бы мог,  
/ Словом, с *голова* до ног... " - последние слова показывают, что пушкинский текст эксплуатирует те же импликации пословицы (а соседство слова *ум*, да еще каламбурно удвоенного фразеологизмом, вводит ту же контаминацию пословиц, что и у Достоевского: пословицы о *голосе* и о *волосе* и "Волос долог, ум короток"). Эротическую функцию, с некоторой натяжкой, может быть, можно увидеть и в другом пушкинском примере (в "Русалке", ср. эротические признаки русалок, их связь с "низом" в макрокосмическом аспекте): "Подавать друг другу *голос*, / Воздух звонкий раздражать / И зеленый влажный *волос* / В нем сумить и отряхать".

Однако исходя только из этой пословицы, трудно было бы объяснить другие примеры рифм *голос-волос* (или иных способов сопоставления этих слов, как у Мандельштама: "как он *черноволос*, / Черногос, с Давид-горой граница" - "Еще он помнит бабмаков износ"); "Не положишь ты на *голос* / Черной мысли белый *волос*" (Баратынский); "Ты помнишь как твой замер *голос* / Как потухал в крови огонь, / Как подымался дымом *волос* / И подымался дымом конь" (Шевырев. "Очи"); "Не льстись услышать человеческий *голос*, / Хоть век живи, хоть поседей твой *волос*" (Шевырев. "VII песнь 'Освобожденного Иерусалима' Торквато Тассо");<sup>35</sup> "Говорят / Пустое все про 'долгий *волос*'. / Разумницей была она / И Бесмеянной прозвана / К тому ж имела дивный *голос*" (Вяч. Иванов. "Младенчество");<sup>36</sup> "И чей-то душный тонкий *волос* / скользят и вьется вокруг лица, / И на амвоне женский *голос* / поет о Мари без конца" (Блок. "О жизни догоревшей в хоре")<sup>37</sup> - в последнем примере, впрочем, эротические импликации не исключены в связи с общей ситуацией "черной мессы" (ср. соседство этих же слов - не в рифме - в стихах Г. Иванова, посвященных Блоку: "Я снова вижу Ваш взор величавый "Ленивый *голос*, *волос* кудрявый"); "Я был еще молодой леший (... ) у меня вился по хребту буйный *волос*, когда я услышал *голос*" (Хлебников. "Песнь Мирязя");<sup>38</sup> "Но дыханием моим, сердцебиением, *голосом*, / каждым острием издыбленного в ужас *волоса*" (Маяковский. "Про это").

Позже эта рифма появляется у И. Бродского: "И отсюда все рифмы, отсюда тот блеклый *голос*, / Выжженный между ними, как мокрый *волос*" ("Я родился и вырос...")<sup>39</sup> - Д. Бобышева: "В разлуке с собственной гортанью *голос*... И звуковой бороздки вьется *волос* / Но только тень от *голоса* со мной" ("Траурные октавы. I. Голос"),<sup>40</sup> - но здесь подключается другая традиция, тема *голоса* (поэта), особенно в связи с

его смертью, идущая от блоковского "На смерть В.Ф. Комиссаржевской" к акматовской "Смерти поэта". Особенно поразительно, однако, что сравнение *голоса* с *волосом* встречается и в английском тексте, где нет никакого намека на рифму: "The sweet *voice* of the blind muezzin (...) a *voice* handing like a hair in the palm-cooled *airs* of Alexandria"<sup>41</sup> Ср. ibidem: "The great *prayer* wounds its way into my sleepy consciousness like a *serpent* after shining coil of words". Возможно, что второе сравнение, параллельное первому, и объясняет его, но все же совпадение кажется необычайным.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я

1. И.А. БОДУЭН-ДЕ-КУРТЕНЕ. Из источников народного мировоззрения и настроения. - Сборник в честь 70-летия Г.Н. Потанина (Зап. ИРГО по отд. этн. т. 34) СПб. 1909, стр. 237.
2. Отражение записи под номером 217 в тексте "Записки из мертвого дома" также не отмечено в комментарии. Вообще использование пословиц в литературе весьма слабо осмыслено нашей наукой, пословицы изучают как "народную мудрость" или "как выражение народности" - так названа (не худшая из многих) статья Н.Н. ЖИНКИНА ("Пословица, как выражение народности у Островского". - Наукові записки науководослідчої кафедри історії європейської культури. П. 1927; ср. прокладную рецензию Е.Г. КАГАРОВА - "Художественный фольклор", IV-V, 1929). Отметим, кстати, в связи с интересом Достоевского к соответствующим пластам языка знаменитую запись разговора мастеровых (употреблявших одно единственное слово), которой так повезло в лингвистической литературе.
3. Запись № 77: "Ах, как дедушка на бабушке огород пахал", во всяком случае, двусмысленна, комментатор же приводит в качестве аналога "Зять на теще калусту возил" - т.е. вариант, исключающий всякую двусмысленность. Нет двусмысленности, впрочем, и в более близком варианте (известном в небылицах и скоморошинах): "Сын на матери землю пахал", но этот вариант отличается от приводимого Достоевским тем, что в последнем фигурирует *огород*, который не пахут на лошади, поэтому смысл предложения *на* остается неопределенным. К варианту из небылицы с его подозрительным соседством *матери* и *земли* ср., может быть, в "Сухаревке" Мандельштама (если принять вариант, восстанавливаемый Н.Я. МАНДЕЛЬШТАМ - Вторая книга. Париж 1978, стр. 215): "только на сухой, срединной *земле*, к которой привыкли, которую топчут как *мать*". (ср. О. МАНДЕЛЬШТАМ. Собрание Сочинений. т. II. К.-Я. 1971, стр. 136).
4. Д.К. ЗЕЛЕНИН. Обрядовое празднество совершеннолетия девиц у русских. - Живая старина. т. XX, 1911, стр. 241, ср. об этом в нашей заметке "К статье Д.К. Зеленина "Обрядовое..." - Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения Д.К. Зеленина. Л. 1979, стр. 175-176, сноска 9.

5. Ср. между прочим, в них название "Елка и свадьба", сопоставляющее два ритуала (неважно, что первый из них был в XIX в. еще достаточно новым), ср. также записи о Семике в "Петербургской летописи" (XVIII, 23). О фольклоризме "Зимних заметок" ср. также: R. JAKOBSON. Selected Writings. Vol. V. The Hague 1979, p. 409.
6. К этой повести ср. интересное замечание в кн.: П. ГУБЕР. Дон-Жуанский список Пушкина. Пб. МСМХХIII, стр. 34. В повести находим существенные для дальнейшего каламбуры, в частности, основанные на путанице: "дама благородного поведения, то есть легкого содержания (... ) вот выдумали, что Поль де Как легкого содержания" (II. 51). Последняя фраза как бы проясняет источник путаницы, однако реконструируемое сочетание *легкого поведения* актуализует ассоциацию *содержания* с *содержанкой*. Вообще можно думать, что "снижающая" функция этой повести к корпусу текстов Достоевского (как и других его "юмористических" произведений - ср. эротическую тонку повести - т.е. речь идет о "снижении", в частности, и в смысле М.М. БАХТИНА), достаточно осознана и эксплицирована. Так, непосредственно после упоминания *геморрой* идет: "я никогда не был в таком *унизительном* положении! - Да, ниже лежать нельзя" (II. 67), ср. с этим постоянное обсуждение, *верный* ли это этаж, *шумы наверху* или *внизу*, и в том же диалоге: "вот вам рука моя! (... ) я немного запачкал ее: но это ничего для *высокого* чувства". (II. 71. Ср. ниже о каламбурах, связанных со *стоянием* и *лежащем* в "Бесах" и "Крокодиле"). Функция снижения иконически отражена в положении и заглавии "*под кроватью*". Интересно отметить, что эта функция, может быть, проявляется и в том, что в повести упоминаются в сниженных контекстах названия *будущих* романов Достоевского. С цитируемыми словами об "унизительном положении" можно сопоставить название "Униженные и оскорбленные" (показательно, что слово "унижение" становится биографическим клише работ о Достоевском, обыгранным Набоковым в "Даре": "Достоевский бился как рыба об лед, часто попадая в *унизительные* положения"), ср.: в финале рассказа появляется сочетание: "скрыть улику своего *преступления* и избежать таким образом заслуженного *наказания*" (II. 81).
7. М.С. АЛЬТМАН. Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского (1958) - в его кн.: Достоевский. По векам имен. Саратов 1975, стр. 222-223. Н. ХАРДЖИЕВ, В. ТРЕНИН. Поэтическая культура Маяковского. М. 1970, стр. 325, прим. 5.
8. Н.И. ХАРДЖИЕВ. Указ.соч. Небезынтересен контекст этого наблюдения у Н.И. Харджиева. Речь идет о внимании Маяковского к сдвигам. Ясно, что и у Маяковского, и у Харджиева интерес к сдвигу восходит к А. Крученых, который достаточно часто иллюстрировал сдвиги именно неприличными примерами.
9. Эти значения обыгрываются в неопубликованном стихотворении А. ЕГУНОВА (1933), сообщенном нам Т.Л. НИКОЛЬСКОЙ:

*Жать рожь, жать руку. Жну и жну  
язык, как жалкую жену:  
простоволосая вульгарна  
и с каждым шествует попарно,  
отвисли до земли сосцы,  
их лижут псицы и песцы...*

Воспоминанье о земле,  
о том, как там в постель ложатся  
чтоб приблизительно *прижаться*.

10. Ср. наиболее характерные примеры "(...) но рифму я на "е" / Сыскать не смог, что не мешает нашей дружбе" (XI, 38).

Краса красот сломала член  
И интересней втрое стала,  
И втрое сделался влюблен  
Влюбленный и до члена немало. (XI, 42).

Соседство до члена и немало явно имплицитно фразеологизм, обозначающий высокую степень наличия, так что, видимо, позволительно даже перенести ударение в этом сочетании на последний слог. Заметим, что окончательный вариант "интересней вдвое стала" (X, 210) сближается с каламбуром в том же романе (причем фонетически сближается чуть ли не до отношений анаграммы. Ср. *вдвое и вдова*): "он [губернатор] уехал крестить ребенка у одной *интересной* (...) *вдови*, оставшейся после мужа в *интересном* положении" (X, 39). И.П. СМЕРНОВ ("Горе от ума" и "Бесы" - А.С. ГРИБОЕДОВ. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977, стр. 100) предполагает здесь тему беременной вдовы из "Горя от ума" и здесь же упоминает страсть к "каламбурам", роднящую Репетилова и Степана Трофимовича Верховенского. В этой связи слова Репетилова "и как-то невзначай, вдруг *каламбур* рожу интересны, учитывая у Достоевского каламбур со словом *рожать*" (ср. вообще тенденцию к тому, чтобы *каламбур* был предметом каламбура, например у Пушкина - см. в частности, М.С. АЛЬТМАН. Осмысление иноязычных наименований в русском фольклоре и у Пушкина - Культурное наследие древней Руси. М., 1976, стр. 299). Каламбуры подобного рода встречаются и у героев Достоевского: "А болвану Сизоброхову обещана сегодня красавица, мужья жена, чиновница и штаб-офицерка. Купецкие дети из кутящих до этого пацки; всегда про *чин* спросят. Это как в латинской грамматике, помнишь: значение предпочитается окончанием" (III, 273). Выделенные графемы, возможно, анаграммируют слово *чин*, но *окончание* имеет и иной смысл (от специализированного значения глагола *кончат*). Ср. еще пример в "Ползункове": "Только он волею божию помре, а завещание-то совершить все в долгий ящик откладывал; оно и вышло так, что ни в каком ящике его не отыскали потом (...) простите, обмолвился, - каламбурик-то плох" (II, 10), тема каламбура, не выведенная на поверхность, очевидна (ср. канонизированное позднейшим просторечием *сиграть в ящик* и т.п.). Об этом каламбуре и вообще о каламбурах Достоевского см. статью М.С. АЛЬТМАНА, указанную в сноске 7. В том же стихотворении Лебядкина есть и другие примеры: "Он был влюблен, когда *вершки* / *Деа члена* разделяли, / Не перестал, хоть триста верст / Меж членами лежали (...) Чтоб в браке член забыть / А с оставшимся *вкусить* законное наслажденье" (XI, 43 - ср. "Чтобы с оставшимся членом *вкусить* / Законное наслажденье" - XI, 46).

11. Ср. в одной из черновых записей к "Бесам", в контексте, примыкающем к стихам Картузова, обсуждавшимся выше (запись на полях возле слов: "Картузов спасает красоту - выносит голум"): "Картузов возражает, что она будет купаться не так, как все (...) Наверно у них своя купальня, обтянута бархатом. - Да ведь *бархат замочится*" (XI, 55, сн. 2).

12. Ср. "Умеренный басок" в статье "Щекотливый вопрос" (XX. 44 - сопоставление с "литературной кадрили" - см. Альтман. Указ. соч. стр. 244, там же параллели со "Скверным анекдотом" - стр. 243). Ср. в "Щекотливом вопросе" также "г-н. Краевский и тот кричит в своем пискливом объявлении о 'Голосе'" (XX. 32). Ср. в "Бесах" после цитированных слов: "'Голос' критикуют" (X. 390) и черновики (X. 407). Интересно, что *трипкий голос* (Булгарина) возник в эпиграмме А.И. Кронеберга на Краевского задолго до появления газеты "Голос" - не могло ли это повлиять на последующие каламбуры Достоевского (см.: В.В. ВИНГРАДОВ. Достоевский и А.А. Краевский - Достоевский и его время. Л., 1971)?
13. Ср. также отмеченное М.С. АЛЬТМАНом (указ. соч. стр. 213) повторение каламбуров на словах *стоять* и *лежать* (в *лежащем положении* т.п. - ср. "Чужая жена") в "Крокодиле" и в "Бесах". Он же (указ. соч. стр. 178-182) указывает на связь тезоименных героинь - Лизы Хохлаковой (ср. выше) и Лизы Тувиной - адресатки стихов Лебядкина, с которой связан также каламбур, основанный на двусмысленности слова *надение* (см. Альтман. стр. 235).
14. Ср. в статье Достоевского "Каламбуры в жизни и в литературе" (XX. 138): "А случись, что лопнут все журналы, так уж, разумеется, к "Голосу" придет больше публики".
15. Учитывая связь "Крокодила" с нигилистической темой, поговорка о *долгом голосе* вызывает ассоциацию со "стрижкой волос", ср. черновые записи: "в чем состоит сие пагубное учение (...) одни говорят, что в стрижении женских волос ..." и ниже "стрижка волос" (V. 326), все это - рядом с газетой "волос". В то же время здесь может отражаться и обычное подчеркивание длинных волос у нигилистов (мужчин), *длинноволосия*.
16. Ср. в статье "Каламбуры в жизни и литературе": "Все дело в том, что г. Краевский, в положении своей литературной карьеры, не успел, за делами, сделаться литератором!" (XX. 187).
17. "Родные выписки" - "Отечественные записки", видимо, соотносимы и с Опискиным. Об этимологии этой фамилии (*Переписчик* - псевдоним Кукольника + "Переписка" Гоголя) см.: М.С. АЛЬТМАНН. Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского. - Достоевский и его время. Л., 1971, стр. 204-209. Он же. Достоевский. По векам имен. стр. 35-40. Между прочим, его мысль о том, что слова Лебядкина "Всякий человек достоин права переписки" относятся к Гоголю и Белинскому, как будто подтверждается тем, что начало этой фразы почти совпадает с одной из немногих цитат из Гоголя, приводимых Белинским в его письме: "И что за язык, что за фразы? Дрянь и трипка стал теперь всяк человек, - неужели вы думаете, что сказать *всяк* вместо *всякий* - значит выражаться библейски?" (В.Г. БЕЛИНСКИЙ. Собр. соч. в 3-х т.т., т. III. М., 1948, стр. 713).
18. Ср. также пародийные названия романов: "Нигилисты. Читали 'Откуда', 'Покуда', 'Накануне', 'Послезавтра', 'Зачем', 'Почему' - Стало быть вы ничего не читали. Это все я написал. - 'Как?' - То есть как-с? - Роман 'Как?'" (V. 326).
19. Тема *свиста* настойчиво повторяется в статьях 1862-63 гг. (см. XX. стр. 30 сл., 50 сл., 71 сл.) и в "Подростке" (XIII, 378, ср. к

этому - ХХ. 292). К истории мотива *свиста, насвистывания* в связи с названием "Свисток" ср.: М.С. АЛЬТМАН. В орбите Пушкина. - Вопросы литературы. 1974, № 6, стр. 315. Ср. и пушкинское "подсвистывал" о своих отношениях с Александром I.

20. Интересно, что в этом контексте слово "мужичья" реализует и значение пола, а не только социальной принадлежности. Ср. *мужик* в цитированных словах Лизы Хохлаковой.
21. Ср.: "Торопился высказаться (...) подобно тем слабохарактерным бабам, про которых говорит пословица, что они не могут удержать секрета" (V. 199). В статье "Волоса": "бедное млекопитающее (...)" тщательно проливает слезы [игра на 'крокодиловы слезы', ср. "Ну, это слезы крокодиловы" (V. 188). Незванный гость хуже татарина, но несмотря на пословицу, нахальный посетитель выходить не хочет" (V. 206). Ср. подобный прием в "Бедных людях", описанный М.С. Альтманом (Достоевский. По векам имен. с.11, 37) "Все на Макара", "в пословицу ввели Макара", "из меня пословицу сделали" - из пословицы "На бедного Макара все шишки валяются" (ср. и слово *бедный* в названии "Бедных людей").
22. Сама замена также мотивирована фольклорными текстами - например, загадкой: "*Тонок, долог, в траве не видать. - Волос*". (см. П.Н. ХУДЯКОВ. Загадки - Этнографический сборник. т IV. 1864) или сочетанием *тонок и долог* о льне (см., например: Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970., 299-300).
23. Эта пословица засвидетельствована уже собраниями В.И. ДАЛЯ и К.А. ЕФРЕМОВА (№№ 25 и 31 соотв. см.: С. CAREY. Les proverbes érotiques russes. The Hague-Paris, 1972, pp.46, 65). Первое из них П. Симоны датирует 1852 г., во всяком случае оно не может датироваться более поздним временем, чем 1862 г. - год выхода "Пословиц русского народа". Интересно, что эта же пословица засвидетельствована (видимо, в качестве живой и бытующей) в словаре: D.A. DRUMMOND & G. PERKINS. (Comp.) A Short Dictionary of Russian Obscenities, 2nd ed. Berkeley, 1973, p. 14). Нужно оговорить, что есть и "приличный" вариант этой пословицы: "голос, что бабий волосок (тонок да долог)", которая вполне могла бы служить мотивировкой названия газеты у Достоевского, однако ряд соображений излагаемых ниже заставляет нас предполагать, что "неприличный" вариант был если не единственным источником, то во всяком случае учитывался в этом случае. О фольклорных связях слов *голос* и *волос* (с рядом примеров из разных жанров), отражающих, в конечном счете, соотношение Волоса/Велеса с поэтическим даром, см.: А.К. БА БУРИН. О шаманско-поэтической функции Волоса/Велеса - Bálcano-Balto-Slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М., 1979.
24. См. В.В. ВИНОГРАДОВ. Указ. соч. (примеры, приводимые ниже, - цит. по этой статье - стр. 32 и 30).
25. Ср. в отрывке из романа "Щедродаров": "Идите и издавайте звуки (...) Щедродаров издавал звуки почти с лицом год. И на кого он не издавал звуки" (ХХ. 111-112). Ср. похожий по теме и приему каламбур А.Ф. Воейкова "Статский советник Яценко (...) выпускает из себя Дух журналов" (А.Ф. ВОЕЙКОВ. Дом сумасшедших. Парнасский адрес - каленарь. М., 1911, стр. 73).

26. С "нечистым" газетным листом, может быть следует (как предположил А.Л. Осповат) сопоставить традицию многочисленных текстов, трактующих газету, журнал, книгу как подтирку. В частности, хорошо представлена эта традиция у Пушкина ("Хвостова жесткой одой", "Невский альманах"), в особенности интересен для нас пример с "Сыном отечества", т.к. это название - как уже отмечалось - обыгрывается у Достоевского.
27. Ср. ВИНОГРАДОВ. Указ. соч. стр. 18, 23, там же приведены и другие примеры каламбуров и появлений слова *каламбур* в связи с Краевским. Ср. особенно эпиграмму Кроненберга, упоминавшуюся нами в связи с "кадрилью" (сноска 12), в ней находим не только предвосхищающие будущую ситуацию с газетой "Голос" строки "Тот [Вулгарин] и с рожи страшно гадок, / Хрипкий голос издает, / Наш Андрей...", но и матерные рифмы. Ту же игру, что у Достоевского находим в стихах И.Ф. Тхоржевского (указанных нам Н.В. Котрелевым): "Как щеткой вылощенный волос, / Стал очень 'тонок' мощный 'Голос'" (Новые материалы к истории русской литературы и журналистики XIX в., т. I, Тбилиси, 1977, стр. 223).
28. Интересно, что название газеты у Достоевского отразилось по предположению К.Проффера в названии газеты в "Аде" Набокова: *Village eyebrow* (C.R. PROFFER. *Ada as a Wonderland* - in: C. PROFFER (ed). *A Book of Things about Vladimir Nabokov*. Ann Arbor, 1974, p. 269). При этом *брови* были отличительной чертой внешности Краевского, отмечавшейся всеми мемуаристами. В том же романе обыгрывается и название газеты "Голос", которое "переводится" как "Логос". Игра, видимо, заключается в том, что "невежественный западный читатель (как любит называть его Набоков) увидит только анаграмму и не поймет сопоставления дешевой газеты и философского журнала (то, что по-английски назвали бы *highbrow*, нет ли каламбура на этом слове в названии *eyebrow*?)
29. Такое отождествление рта с *apnuz'*ом или *vuly'*ой "входит в обширный круг мотивов, связанных с замечением лица задом и верха низом" (М.М. БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, стр. 405, ср., стр. 344, 352, 356, 415). Эта метафорика основана на отождествлении тела с его частью - ср. такие термины, как *головка*, *плешь* (ср., с другой стороны, всю "лабиальную" терминологию женских гениталий). Об этом *pars pro toto* специально писал Р.О.ЯКОВСОН (Medieval Mock Mystery-Studia Philologica et Litteraria in honorem Leo Spitzer. Verne, 1958). Связь двух значений слова *плешь*, реализующая эту метафору, становится сюжетной основой анекдота, отраженного в русской традиции в фации "Издевка младых над старым" (О.А. ДЕРЖАВИН, Фации. М., 1962, стр. 143) и лубочной картинке о Тарасе плешивом. На том же построен рассказ А.М. Ремизова "Неуемный бубен" (А.М. РЕМИЗОВ. Рассказы. Соч. т. 1. СПб., 1910, стр. 11-85). Совместно с метафорой "преисподней", отражающей тему "верха и низа" (макро- и микрокосма), это отождествление человека и его члена воплотилось в метафоре "диавола и ада" (Саккетти, новеллы 40 и 101, Декамерон, день III, нов. 10 и восходящая к Декамерону "сказка" Лафонтена). В русской поэзии близкая метафора отразилась у Хлебникова: "Дружен урод с подземьем" (на эротический смысл указывает соседняя строка "И любит высоты небесное тело", ср. фаллическую тему *рога* и *тополя* в "Весеннего корана веселый богослов" тема *колокольни* как фалоса довольно обычна, сошлемся хотя бы на пример Рабле, подробно разбираемый Бахтиным - указ. соч. 338-339). К метафоре *урода* ср. у

Ходасевича: "И к ним под юбки лезет с фонарем / Полуслепой, ширококоротый гном" (ср. может быть, и блоковских *карликов*, инфернальных и в некоторых случаях, видимо, фаллических - ср. нашу статью "Карлики" в словаре "Мифы народов мира", т. 1, М., 1980) ср. также арго-итч. эвфемизм *дурака под кожу загнать* (К. КОСПЫНСКИЙ. Словарь русской ненормативной лексики (краткий проспект) - Russian Linguistics, vol.5, № 2, 1980, p. 147). Замена лица задом связана, кстати, не только с отношением: "верх" - "низ", но и: "зад" - "перед". нечто подобное отражается и в соотношении вариантов пословицы о *голосе-волосе*, где могут фигурировать и зад и гениталии (в некоторых языках названия для 'anus' и 'vulva' этимологически тождественны или связаны. См. А.Б. ДОЛГОПОЛЬСКИЙ. Сравнительно-историческая фонетика кушитских языков. М., 1973, стр. 50, 81, 247, 249). Противопоставление этих частей тела своеобразно сочетается с мотивом *преисподней* в стихотворении Кузмина "Размышления Луки" ("Занавешенные картинки" Амстердам [= Пг.] 1919), где они отождествлены с райскими вратами и преисподней, т.е. низ тела в свою очередь делится на верх и низ (ориентация лежащего тела). Соответственно вводится мотив ключа от двух дверей (метафора ключа и замка имеет бесчисленные фольклорные параллели), ср. тему двери (зада) в стихотворении "Али" в том же сборнике. Эта метафорика связана с еще одним изоморфным соотношением: "тело человека = здание, дом, храм" - которое тоже отразилось у Достоевского, ср. в "Подростке" (о дефлорации): "Трех сей, все едино, что божий храм разорить" (XIII. 315). Интересно, что точно такая же игра на отношении *рая и ада* (heaven и hell) как у Кузмина. В свою очередь определение "преисподней" (annus) словами *forbiden, verboten* находит неожиданное точное соответствие у Языкова: "И повернулась / Ко мне спиной. / Разгоряченный / Я угадал, / Что означал / Переворот, / И запрещенный / Был сладок плод" (см.: В. DEES. Yazykov's Unpublished Erotica - Russian Literature Triquarterly. No. 10, 1974, p. 409). Иными словами, самые различные традиции европейской литературы обнаруживают реализацию одних и тех же мотивов, в соотношениях чисто типологических, по характеру близким к соотношениям фольклорных традиций.

30. Ср. каламбурное: "В *животе* и смерти волен Бог" (С. 200), где двусмысленным оказывается и предлог (вернее предложно-падежная конструкция).
31. Ср. в черновиках: "О слове "вспороть", чтоб либеральнее. А я думал вы говорите, чтоб анатомическим инструментом". (V, 329. ср. 335) и в тексте: "Изнутри крокодила слышал лишь хохот и обещание расправиться розгами (sic!)" (V. 206), отметим двусмысленность этого *sic.*, оно может принадлежать и автору и газете. На сходном непонимании строится также эпизод, связанный с естественными отправлениями в "Подростке": "Я хочу прочь, я хочу выйти! - Oui, monsieur! - изо всех сил подтвердила Альфонсина и бросилась сама отворять мне дверь в коридор. - Mais ce n'est pas loin, monsieur, c'est pa loin du tout (...) c'est par ici - восклицала она (...) указывая мне по коридору куда-то, куда я вовсе не хотел идти". (XIII. 278).
32. Хочется привести пример напоминающего Достоевского построения, в котором обценный смысл вводится за счет отсылок к традиционной рифмовке и к фразеологизму. В "Багровом острове" Булгакова

встречается реплика: "И когда он вернется *на этой катере* [ср. "катись на белом катере..."], ты должен *послать его* обратно в *Европу* (М. БУЛГАКОВ. Адам и Ева. Багровый остров. Зойкина квартира. Париж 1971, стр. 109). Подобная игра (хотя и менее эксплицитная) есть у Пушкина, также с импликацией "ожидаемых" рифм: "Напрасно ахнула *Европа*, / Не унывайте, не беда! / От п[етербургского] потопа / Спаслась П.[олярная] З.[везда]." Заметим, что второе "рифменное ожидание", подкрепляется сокращением названия "Полярной звезды" до *П.З.* (стоящего в рифме с *беда*).

33. Ср. возникшее в последнее время в фольклористике понятие "эпического подтекста" (Б.Н. ПУТИЛОВ. Об эпическом подтексте. - Славянский фольклор. М., 1972), т.е. прошлых состояний сюжета, прежних этапов его эволюции, содержащих мотивировки тех элементов сюжета и их отношений, которые сохранились в новом состоянии текста без эксплицитных мотивировок (оставшихся в "подтексте", в прежних стадиях бытования сюжета).
34. См., например: В.Н. Топоров. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте. - Проблемы славянской этнографии ..., стр. 149, сн. 21.
35. С.П. ШЕВЫРЕВ. Стихотворения. Л., 1939, стр. 72-73, 158.
36. Вяч. ИВАНОВ. Собрание сочинений. Т.1. Брюссель, 1971, стр. 233 (ср. т. II. 1974, стр. 8).
37. А.А. БЛОК. Собрание сочинений. т. II. М., 1960, стр. 120.
38. В. ХЛЕБНИКОВ. Собрание произведений. т. IV, стр. 12.
39. И. БРОДСКИЙ. Часть речи. Стихотворения 1972-1976. Анн Арбор, 1977, стр. 83.
40. Д. БОБЫШЕВ. Зияния. Париж. 1979, стр. 57.
41. L. DURELL. Justine. N.Y., 1961, p. 25.

Wolf SCHMID (Hamburg)

DIE NARRATIVEN EBENEN "GESCHEHEN", "GESCHICHTE",  
"ERZÄHLUNG" UND "PRÄSENTATION DER ERZÄHLUNG"

1. *Fabel* und *Sujet* im russischen Formalismus
2. Lev Vygotskijs Analyse der narrativen Transformation in I.A. Bunins "Legkoe dychanie"
3. *Histoire (récit)* vs. *discours (narration)* im französischen Strukturalismus
4. Karlheinz Stierles Triade *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*
5. Die vier narrativen Ebenen: ein "generatives" und ein semiotisches Modell
6. Äquivalenz als Sinndeterminante auf den vier narrativen Ebenen am Beispiel von A.S. Puškins "Vystrel"

1.

Die formalistische Dichotomie *Fabel vs. Sujet* erweist sich in der Analysepraxis als problematisch<sup>1</sup>. Für ihre mangelnde Operationalität ist bereits die Uneindeutigkeit der Begriffe verantwortlich. Die Formalisten haben die beiden Kategorien mit unterschiedlichen Bedeutungen gebraucht. Selbst wo die Kernintensionen *Fabel = Material der Sujetformung, Sujet = Formung des Fabelmaterials*<sup>2</sup> zugrunde lagen - und das war, wie wir sogleich sehen werden, keineswegs immer der Fall - schwankten die Extensionen der Begriffe beträchtlich.

Neben der Modifikation der Begriffsinhalte durch unterschiedliche Hierarchisierung und Fokussierung ihrer semantischen Merkmale beobachten wir bei den Formalisten und den ihnen nahestehenden Theoretikern auch die völlige Umkehrung der Intensionen bzw. den Austausch der Signifikanten. Ein aufschlußreiches Beispiel liefert die intensionale Definition Michail Petrovskijs (1925:197), die, bei Austausch der *nomina*, Sklovskijs *conceptus* zu reformulie-

ren scheint: *Sujet = Materie des dichterischen Schaffens in ihrer vordichterischen Form (материя поэтического творчества в ее до-поэтическом оформлении)*, *Fabel = das poetisch bearbeitete Sujet (поэтически обработанный сюжет)*. Man beachte jedoch: zwischen Šklovskijs und Petrovskijs Definitionen jener Kategorie, für die sich die Bezeichnung *Sujet* durchgesetzt hat, hat eine auf den ersten Blick unbedeutende, in Wirklichkeit aber höchst charakteristische metonymische Verschiebung der Intension stattgefunden. Während Šklovskij seinen *Sujet*-begriff in Kategorien der Form oder der Formung ("Bearbeitung"- *obrabotka*, "Formgebung" - *oformlenie*) definiert, bezeichnet Petrovskij mit seinem äquivalenten Fabelbegriff eine S u b s t a n z, die "poetisch bearbeitete Materie".

Divergenzen traten vor allem in der Zuordnung der Fabel-Sujet-Dichotomie zur Opposition *Vor-Literarizität vs. Literarizität* auf (vgl. Todorov 1971:12-19). Während Šklovskij die Fabel mit dem ästhetisch indifferenten, vorliterarischen Geschehen gleichsetzte und als *Sujet* dessen künstlerische Gestaltung ("Deformierung") betrachtete, sprach Boris Tomaševskij (1925:136-146) mit der Einführung des Motivbegriffs bereits der Fabel - zumindest implizit - literarischen Charakter zu (sie ist die "Gesamtheit der M o t i v e in ihrem logischen, kausal-temporalen Zusammenhang") und definierte das *Sujet* einerseits als Resultat der Permutation der von der Fabel vorgegebenen Motive, andererseits als perspektivische Präsentation der künstlerisch angeordneten Motivsequenz<sup>3</sup>.

Der entscheidende Grund für die Schwierigkeiten mit der formalistischen Dichotomie ist jedoch darin zu sehen, daß die beiden Begriffe, wie sie auch definiert werden, nicht ausreichen, um die Konstitution des Erzählwerks zu beschreiben. Es fehlen vor allem Kategorien, die die Fabel als Produkt dichterischer Imagination, als Resultat substanzbildender und sinnerzeugender Operationen erweisen und ihre künstlerische Relevanz erkennbar machen. Diese Insuffizienz ist symptomatisch. Die Fabel-Sujet-Dichotomie bildet im kleinen Maßstab die reduktionistische Ästhetik zumindest des "frühen" Formalismus ab<sup>4</sup>.

Die Formalisten suchten die Ästhetizität ausschließlich in den Formungsakten und schätzten die ästhetische Relevanz der zu formenden Substanzen äußerst gering ein. "Kunst" war "Verfahren" -

wie der programmatische Titel von Šklovskijs Essay *Iskusstvo kak priem* postulierte -, und das Verfahren erschöpfte sich in jenen Operationen der Umgruppierung eines vorgegebenen Materials, die eine Verfremdung der Dinge und die Erschwerung der Wahrnehmung bewirkten. Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung waren die erschwerenden Formungsakte selbst, das - wie Šklovskij metaphorisch-metonymisch formulierte - "Tanzen hinter dem Pflug"<sup>5</sup>, das "Machen einer Sache"<sup>6</sup>. Die in der Formung bearbeitete Substanz, etwa die "Welt der Emotionen, der seelischen Erlebnisse" (Jakobson 1921:32 f.) oder Eugen Onegins "Roman mit Tatjana" (Šklovskij 1921:296 f.) wurden zum "Mittel der Rechtfertigung" (*opravdanie*), zur bloßen "Motivierung" (*motivirovka*) der Verfahren degradiert (Jakobson 1921: 32 f.) und das aus der Formung des Materials hervorgehende Produkt, das "Gemachte", der "gepflügte Acker", kurzerhand als "nicht wichtig" abgetan.

Wie unterschiedlich die Formalisten Fabel und Sujet auch definieren mochten, gemeinsam war ihnen die Auffassung, daß sich das Ästhetische des narrativen Werks in der verfremdenden Deformation der Fabel manifestiere. Künstlerischer Wert wurde ausschließlich dem Sujet zuerkannt. Das Sujet aber reduzierte sich auf Form (oder Formung). Es war "eine ebensolche Form wie der Reim" (Šklovskij 1916b:108 f.), "ein Phänomen des Stils, der kompositionelle Aufbau des Werks" (Šklovskij 1928:220), es wurde im Grunde identisch mit der "Summe" oder - später - dem "System" aller die Fabel deformierenden Verfahren. Šklovskij gab immer wieder zu erkennen, daß er das Sujet nicht als Substanz dachte, etwa als geformten Inhalt oder als das materielle Produkt der Anwendung der Verfahren auf die Fabel, ja er unterstrich sogar die Irrelevanz der Inhaltskategorie für das Sujet: "Für den Begriff 'Inhalt' findet sich bei der sujetbezogenen Analyse des Kunstwerks kein Bedarf" (1916b:108 f.).

Dementsprechend wurde die Fabel als *material* abgewertet. In dem Begriff überschritten sich mehrere Bedeutungen.

Häufig war "Material" synonym mit *ungeformter Substanz*. In diesem Sinne war die Fabel Rohstoff, der erst durch das Sujet geformt wird.

Eine zweite Bedeutung setzte "Material" mit *geformter Substanz* gleich. Sie implizierte, daß die Fabel bereits von sich her-

eine Form oder Komposition hat. Das Sujet war dann das System solcher Verfahren wie "Umstellung" (*perestanovka*), *parallelizm*, "Stufenaufbau" (*stupenčatoe postroenie*) der Fabelteile bzw. Fabelmotive, die Überformung, Aufhebung, Vernichtung der Fabelordnung durch ein neues, künstliches Arrangement. Das auf diesem Materialbegriff gründende Konzept einer Spannung nicht allein zwischen einer *dispositio* nach dem *ordo naturalis* und einer *compositio*, die ein *ordo artificialis* einführt, sondern auch zwischen den unterschiedlich geformten thematischen Substanzen ist nur von den Kompositionsanalytikern Tomaševskij, Petrovskij (1921, 1925, 1927) und Reformatskij (1922) einigermaßen explizit und systematisch vertreten worden (zu diesen vgl. Doležel 1973, Hansen-Löve 1978a:263-273). Insofern die Formalisten dazu tendierten, den Begriff der *Form* mit dem Begriff des *ästhetisch Wirksamen* gleichzusetzen, reduzierten sie die - für sie ästhetisch indifferente - Geformtheit der Fabel zu einer passiven Komponente des Materials. Die Form der Fabel wurde als 'vorgegebene' Eigenschaft des Materials betrachtet. Sie erschien nicht als Resultat künstlerischer Tätigkeit, jedenfalls nicht als Ergebnis der Tätigkeit jenes Dichters, der die Fabel mit den Sujetverfahren bearbeitete (vgl. dazu explizit Petrovskij 1925:197). Aber auch dort, wo die Fabel als bereits *literarisch* geformte Substanz erkannt wurde (wie ansatzweise bei Tomaševskij), fiel ihre Form unter die Extension des im Grunde negativ besetzten Materialbegriffs. Dem Analytiker wurde sie nur als Folie für die Wahrnehmung des Sujets relevant, als Maßstab, der die Richtung und das Ausmaß der Abweichung und folglich den Grad der Ästhetizität erkennen ließ.

Eine dritte Intension von "Material" war *das der Bearbeitung Vor- und Zugrundeliegende* (im Sinne des Aristotelischen ὑποκειμένου). Auf diese allgemeinste Bedeutung (die in den spezifischen Intensionen enthalten war) rekurrten die Formalisten, wenn sie betonten, daß das "automatisierte" Sujet eines fremden Werkes "Material" für eine neue, reästhetisierende und/oder parodistische Sujetformung werden könne.

In allen drei Begriffsinhalten von "Material" war die Fabel etwas Untergeordnetes, dessen *raison d'être* sich darin erschöpfte, einem verfremdenden Sujet als Grundlage zu dienen. Sie war nur wichtig als das zu Überwindende, das der Deformation Widerstand

entgegengesetzte, ohne zu einem eigenwertigen phänomenalen Gegenstand zu werden, letztlich eben nur die "Wahrnehmbarkeit" (*oščuťimost'*) der diesen Widerstand überwindenden Verfahren, d.i. des Sujets, steigerte.

Der radikale Antisubstantialismus ihres Denkens verstellte den Formalisten den Blick auf den künstlerischen Eigenwert, die 'Gemachtheit' und den semantischen Gehalt der zu transformierenden Fabel. Er hinderte sie auch daran, Fabel und Sujet als unterschiedlich geformte Substanzen zu betrachten, deren Inkongruenz - verbunden mit der aus ihr resultierenden Spannung - über den bloßen Verfremdungseffekt hinaus sich in neuen thematischen Sinnpotentialen niederschlägt.

## 2.

Der semantische und ästhetische Reduktionismus, der der Fabel-Sujet-Dichotomie inhärent ist, tritt besonders deutlich in den vielen quasi-formalistischen Werkanalysen zutage, in denen die Kategorien adaptiert werden, ohne von einem - alle Reduktionen letztlich kompensierenden - genuin formalistischen Erkenntnisinteresse geleitet zu sein.

Ein aufschlußreicher Katalysator, der den Reduktionismus der formalistischen Fabel-Sujet-Dichotomie bloßlegt, ist Lev Vygotskijs exemplarische Analyse von Bunins Novelle *Legkoe dychanie* (1925:187-208)<sup>7</sup>. Obwohl Vygotskij in seinen theoretischen Ausführungen die Prämissen des (frühen) Formalismus kritisiert und korrigiert (1925:69-91), insbesondere - was uns hier interessiert - die Extension des Formbegriffs und des "künstlerischen Schaffens" auf die Konstitution der Fabel erweitert<sup>8</sup> und den Eigenwert des Materials für die ästhetische Wirkung des Kunstwerks unterstreicht<sup>9</sup>, bleibt sein werkanalytischer Zugriff - offensichtlich im Bann des formalistischen Modells - auf charakteristische Weise insuffizient.

Vygotskij führt die ästhetische Wirkung der Novelle auf den "dialektischen Widerspruch", den "Kampf" zwischen "Inhalt" und "Form", auf die (Schillersche) "Vernichtung des Inhalts durch die Form" zurück. Als "Inhalt" oder "Material" betrachtet er die "Fa-

bel", d.i. das vor- oder außerliterarische Geschehen, als "Form" das "Sujet", d.i. die "Überarbeitung" (*pererabotka*) und "Überwindung" (*preodolenie*) des Materials durch dessen "Anordnung nach den Gesetzen einer künstlerischen Konstruktion". Die eigentliche Spannung, auf der die Ästhetizität gründet, besteht nach Vygotskij zwischen den divergierenden "Strukturen" des Materials und der "Erzählung" (*rasskaz*). Während erstere (die "Disposition", die "Anatomie", das "statische Schema der Konstruktion") das Material in der "natürlichen Verteilung der Ereignisse" (*estestvennoe raspoločenie sobytij*, dem *ordo naturalis* der Rhetorik) darbietet, bringt die "Struktur der Erzählung" (die "Komposition", die "Physiologie", das "dynamische Schema der Komposition") das Material in eine "künstliche Ordnung" (*iskusstvennyj rjad*, d.i. der *ordo artificialis*). Die "Umstellung" (*perestanovka*) des Materials (auf die Vygotskij das Sujet trotz seines theoretischen Hinweises auf weitere Verfahren, insbesondere des Benennungsaktes und der Perspektivierung, praktisch reduziert, da künstlerische Formung für ihn - ganz im Sinne des frühformalistischen Reduktionismus - identisch wird mit Destruktion vorgegebener Formen) ändert - und das ist die entscheidende Erweiterung der Verfremdungskonzeption - den "Sinn" und "die emotionale Bedeutung", die dem Material an sich zukommen. In Bunins Novelle ruft das erzählte Geschehen an sich einen düsteren, äußerst abstoßenden Eindruck hervor; das Material verkörpert für sich genommen den Sinn "Bodensatz des Lebens" (*žitjskaja mut'*). Diesen affektiven Grundton verstärkt der Autor (sic!) in seiner Darbietung durch "grobe und harte Ausdrücke, die die ungeschminkte Wahrheit des Lebens bloßlegen" (198). (Vygotskij nennt mit diesen Qualitäten der erzählerischen Präsentation - methodisch höchst inkonsequent - bereits Verfahren des Sujets!) Die Erzählung als ganze vermittelt den genau entgegengesetzten Eindruck: "das Gefühl der Befreiung, der Leichtigkeit, der völligen Durchsichtigkeit des Lebens" (199). Seine radikale Umtönung verdankt das Material, das substantiell dasselbe bleibt, in der Interpretation Vygotskijs ausschließlich der Permutation seiner Teile: "die Ereignisse sind so verbunden und verkettet, daß sie ihre Lebensschwere und undurchsichtige Trübe verlieren" (200).

Offensichtlich angeregt durch Jurij Tynjanovs Studie zur *Verssprache* (1924) und den darin enthaltenen Hinweis auf die se-

semantische Funktion der poetischen Konstruktion, entwickelt Vygotskij in der ihm eigenen metaphernreichen Darlegungsweise einen Ansatz zu einer semiotischen Analyse jener semantischen *dvofstvennost'* ("Doppelheit"), die aus der simultanen Gegebenheit von Fabel und Sujet resultiert, einen Ansatz, den er im weiteren allerdings nicht konsequent verfolgt:

Die Wörter der Erzählung oder des Verses tragen ihren eigenen, einfachen Sinn, ihr Wasser; die Komposition schafft über diesen Wörtern einen neuen Sinn und situiert dies alles auf einer andern Ebene und verwandelt es in Wein. So ist hier die Lebensgeschichte der leichtfertigen Gymnasiastin in den leichten Atem der Buninschen Erzählung verwandelt. (201)

In Vygotskijs Analyse beobachten wir zwei gravierende Reduktionen, die von der formalistischen Fabel-Sujet-Konzeption vorgegeben sind:

1. die funktionale Unterordnung der "Materialemotion" unter die "Formemotion", die Degradierung der Materialqualitäten und ihrer affektiven Wirkung zu einem medialen Substrat der finalen Formqualitäten (Vygotskij führt sein theoretisches Bekenntnis zur Eigenwertigkeit des Materials in der Analyse ad absurdum. Finaleindruck der Erzählung ist für ihn doch nur das statische Resultat der Materialformung, jene "Leichtigkeit", die im Titel der Novelle ausgedrückt wird, nicht aber - wie die dialektischen Prämissen erwarten lassen - die *dvofstvennost'* von Fabel und Sujet selbst, die Dissonanz von "Lebensschwere" [des "Inhalts"] und "Durchsichtigkeit" [der "Form"] als solche, die komplexe, gestalthafte **E i n - h e i t** einander **w i d e r s t r e i t e n d e r** Wahrnehmungseindrücke<sup>10</sup> und auch nicht - wie in einem späteren Teil des Buchs, im Rekurs auf Tynjanov [1924:10], generell postuliert - das "Empfinden des Verlaufs [...] der Wechselbeziehungen des unterordnenden, konstruktiven Faktors und der untergeordneten Faktoren" [279]),
2. die eklatante Unterschätzung der Sinnrelevanz von Substanz und "Struktur" des "Materials". Die kathartische Befreiung von der niederdrückenden Wirkung der erzählten existentiellen Momente resultiert in Bunins Novelle viel weniger aus ihrer "Umstellung" im Sujet als aus der künstlerischen Organisation der Fabel selbst. Bereits die Fabel weist eine Komposition auf, die das existentiell

"Entsetzliche" (Verführung, Verworfenheit, Totschlag, Trauer etc.) aus seinem unmittelbaren Bezug zur Lebenspraxis des wahrnehmenden Subjekts herausreißt, die direkte Lebensrelevanz der Existentialia gleichsam einklammert und dem traurigen Geschehen (nicht erst der Erzählung!) eine komisch-heitere Färbung gibt, freilich ohne daß der tragische Grundton aufgehoben würde. Zu den Verfahren der Fabelkomposition, die solches bewirken, gehören in diesem Werk die komisch-zufällige *Konstellatio*n der Situationen, Gegenstände und Protagonisten, vor allem die Überraschenden, hochfrequenten *Äquivalenzen* zwischen den erzählten Personen, die *semantischen Äquivalenzen*, die von ihren verwandtschaftlichen Beziehungen, ihrer gleichen oder entgegengesetzten gesellschaftlichen Stellung und Sphäre, ihrer Ideologie und ihrem Verhalten gebildet werden, die *positionellen Äquivalenzen*, die durch das Auftreten der Protagonisten an vergleichbarer Stelle in der Geschichte gegeben sind, und nicht zuletzt die *verbalen Äquivalenzen*, die auf Wiederholungen in und zwischen den Personenreden zurückgehen (die ja Teil der "Fabel" sind und nicht erst im "Sujet" hinzutreten).

Auch ohne Bunins Novelle hier im einzelnen zu analysieren, können wir behaupten, daß die Dialektik von Tragik und Komik bereits im "Material" fundiert ist. Die Sujetformung, in die neben der Permutation der Teile auch die Raffung und Dehnung, Verbalisierung und Perspektivierung eingehen, *profilier*t lediglich die in der Fabel angelegte Simultaneität antinomischer Emotionen. Wie bei den Formalisten geht bei Vygotskij die Unterschätzung der Sinnrelevanz der Fabel einher mit einer drastischen Überschätzung der Leistungskraft des Sujets.

### 3.

Auch die Ersetzung von *Fabel vs. Sujet* durch *récit vs. narration* (Barthes 1966) oder *histoire vs. discours* (Todorov 1966) löst das Problem der narrativen Konstitution nur zum Teil. Bei der Definition ihrer Kategorien rekurrerten die französischen Strukturalisten auf die didaktisch geglättete (indes um wesentliche, genuin formalistische Dimensionen verarmte) Konzeption Tomaševskijs

und beriefen sich vorzugsweise auf dessen bewußt vereinfachende Explikation (man beachte die Anführungszeichen!) in der berühmten Fußnote der *Teorija literatury* (1925:137):

Kurz gesagt: die Fabel ist das, "was tatsächlich gewesen ist", das Sujet das, "wie der Leser davon erfahren hat".

In offensichtlicher Anlehnung daran definiert Todorov:

Au niveau le plus général, l'oeuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité [...] Mais l'oeuvre est en même temps discours [...] A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.

Noch Seymour Chatman, der in seinem Buch *Story and Discourse* die prominentesten Ansätze der Formalisten und französischen Strukturalisten zu "synthetisieren" sucht, reformuliert in seiner Basisdefinition Tomaševskijs Vereinfachung:

In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*. (1978:19)

Trotz der Abhängigkeit vom formalistischen Archi-Konzept und trotz der scheinbaren Homologie der Kategorien impliziert die französische Dichotomie *histoire (récit) vs. discours (narration)* durch eine Erweiterung der Extension und eine pragmatische Rehierarchisierung ihrer Glieder zumindest drei wesentliche Akzentverschiebungen, die zu einer adäquateren Modellierung der narrativen Konstitution beitragen:

1. Die französischen Strukturalisten rehabilitieren die *histoire* von dem Makel des Materialstatus und erkennen ihr ausdrücklich einen eigenen künstlerischen Wert zu (vgl. Todorov 1966:126 f.). In der Aufwertung der Geschichte tendieren einige von ihnen freilich zu dem der einseitigen Sujetfavorisierung entgegengesetzten Extrem: zum ausschließlichen Interesse für die Regeln, die die Konstitution der *histoire* oder des *récit* leiten (am ausgeprägtesten in den bekannten Arbeiten von Claude Bremond).

2. Trotz Šklovskijs nachdrücklicher Hinweise auf die Verfremdungswirkung der poetischen Benennung und die Wahrnehmungsverzögerung durch Parallelismus, Stufenbau und Digressionen und trotz der entsprechend weiten Extension seines Sujet-Begriffs gaben die Formalisten, insbesondere Tomaševskij, *de facto* der Permutation der Pa-

belteile höchste Priorität unter den Sujetverfahren. Demgegenüber betonen die Franzosen die Verfahren der Amplifikation, Perspektivierung und Verbalisierung<sup>11</sup>.

3. Während der Sujet-Begriff formbezogen definiert war, bringen die Termini *discours* oder *narration* eine substanzbezogene Betrachtungsweise zum Ausdruck. Dabei überschneiden sich in *discours/narration* zwei Aspekte:

- a) *discours* und *narration* enthalten die *histoire* (den *récit*) in transformierter Gestalt,
- b) *discours/narration* haben eine kategorial andere Substanz als *histoire/récit*: sie sind "Rede", "Erzählung", Text, der die Geschichte nicht einfach enthält und sie auch nicht lediglich umformt, sondern sie allererst als Signifikat entwirft.

4.

Einen weiteren Fortschritt in der Modellierung der narrativen Konstitution bedeutete Karlheinz Stierles (1971) Triade "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte". Durch die Unterscheidung von sinnhafter Geschichte und dem von ihr implizierten und interpretierten Geschehen weist sie jene Ebene, die den Formalisten als ästhetisch indifferentes, vorgegebenes Material erschien, als Resultat sinnbildender, künstlerischer Operationen aus. Bezweifelt muß freilich werden, daß die Opposition von Geschehen und Geschichte tatsächlich mit dem Merkmal *Sinn Haben* ("Die Geschichte im Gegensatz zum Geschehen hat einen Sinn", Stierle 1971:51) zu beschreiben ist. Der Unterschied im semiotischen Status der beiden Ebenen liegt doch wohl eher im Modus des Gegebenenseins von Sinn. Das Geschehen hat durchaus eine "intentionale Relation seiner Momente" (die ihm Stierle abspricht), nur wird diese Relation erst auf der Ebene der Geschichte, und zwar durch die Selektion von Handlungen aus dem unausschöpfbaren narrativen Reservoir des Geschehens und durch die Segmentierung des Ganzen und seiner Teile (Setzen von Anfang und Ende) zum Erscheinen gebracht. Nicht nur die Geschichte ist nicht "primär gegeben", schon das ihr vorausliegende Geschehen ist Resultat künstlerischer Tätigkeit, nämlich der dichterischen Imagination. Gewiß konkretisiert die Geschichte

das latente Bedeutungspotential des Geschehens, aber auch der Sinn, den sie "hat", ist noch so unbestimmt, daß er nicht nur der Konkretisierung, sondern auch der Festlegung seines intentionalen Richtungsfaktors durch weitere sinn-determinierende Operationen auf den logisch nachgeordneten Ebenen bedarf.

Kritik fordert in Stierles Triade auch das Konzept des "Textes der Geschichte" heraus. Wie der präformierende Begriff des *discours* vereinigt es zwei heterogene Aspekte: 1. die Manifestation der Geschichte im Medium der Sprache, 2. die Permutation der Glieder zu einer künstlerischen Gestalt. Stierle sieht, daß die beiden Operationen auf unterschiedlichen Konstitutionsebenen liegen und trägt dem Rechnung durch die "behelfsmäßige" Differenzierung zwischen dem "translinguistischen" "discours I (Tiefendiskurs)" und dem "discours II (Oberflächendiskurs)", der die "zweifache Intentionalität von Geschichte und 'discours I' [wohlgemerkt: nicht des Geschehens! - W.Sch.] durch ihre Materialisierung nach den Möglichkeiten einer gegebenen Sprache einlöst" (54).

Stierles Ausführungen über den "Text der Geschichte" bzw. den "discours II" sind außerdem dahingehend zu ergänzen, daß die verbale Substantiierung des substanzneutralen "discours I" die Handlung der erzählerischen Präsentation impliziert. Diese Handlung, im Unterschied zur erzählten "narrativen", "diegetischen" Handlung die *E r z ä h l h a n d l u n g*, hat in Werken, in denen das Erzählen in die Dimension des - explizit oder indizial - Dargestellten rückt, ihrerseits den Charakter eines Geschehens, das durch Selektion und Segmentierung der Erzählhandlungsmomente in eine Geschichte transformiert ist. Die *E r z ä h l g e s c h i c h t e* konstituiert sich in den sie indizial kundgebenden Erzählerkommentaren (die Qualitäten und Bedeutungen der erzählten Geschichte thematisieren) und in der sie explizit darstellenden Autothematizierung des Erzählers (als des Aktanten) und des Erzählens (als seiner Funktion).

5.

Im folgenden sei ein Konstitutionsmodell von Erzählwerken zur Diskussion gestellt, das die hier vorgebrachten Monita zu berücksichtigen

sichtigen sucht. Entsprechend der je zweiwertigen Extension der dichotomischen Begriffe "Fabel" und "Sujet" bzw. ihrer Derivate *histoire/récit* und *discours/narration* umfaßt es vier Ebenen:

1. das *G e s c h e h e n* (die unabgrenzbare und unendlich feingliederbare und unendlich genau konkretisierbare Totalität der im Erzählwerk enthaltenen, d.h. explizit dargestellten, indizial angezeigten und logisch implizierten Personen, Situationen und Handlungen; der fiktionale Rohstoff der narrativen Bearbeitung, aber nicht im negativen Sinne des formalistischen Materialbegriffs, sondern als bereits ästhetisch relevantes Resultat der dichterischen *inventio*, der εὑρεσις).

2. die *G e s c h i c h t e* (das Resultat der strukturierenden, sinnaktualisierenden *S e l e k t i o n* von Personen, Situationen und Handlungen aus der unabschließbaren Fülle der Geschehensmomente, der *K o n k r e t i s i e r u n g* ihrer Qualitäten, d.i. der Selektion bestimmter Qualitäten aus der unendlichen Menge der den Geschehensmomenten zusprechbaren Eigenschaften, und der *S e g m e n t i e r u n g* der Handlungsstränge; in den Begriffen der antiken Dichtungslehre: das Resultat der *dispositio*, der τῶς; sie enthält die selektierten, konkretisierten und segmentierten Teile des Geschehens im *ordo naturalis*),

3. die *E r z ä h l u n g* (das Resultat der Komposition<sup>12</sup>; sie enthält die Teile des Geschehens im *ordo artificialis*; die konstitutiven Verfahren sind: a. die *L i n e a r i s i e r u n g* des in der Geschichte simultan Geschehenden in einer Darbietungssequenz,

b. die zeitliche Dimensionierung der Handlungen durch *R a f f u n g* und *D e h n u n g*,

c. die *P e r m u t a t i o n* der Segmente der Geschichte),

4. die *P r ä s e n t a t i o n* der *E r z ä h l u n g* (gegenüber den drei Geno-Ebenen die Phäno-Ebene, Resultat der *elocutio*, der λέξις; das sie konstituierende Verfahren ist die Verbalisierung, d.i. die Wiedergabe der noch nicht substantiierten Erzählung im verbalen - und nicht etwa im filmischen oder mimischen - Medium).

In dem Maße, wie die *elocutio* selbst zum (explizit oder implizit) dargestellten Objekt wird, gibt sie ihr fiktives Urheber-

subjekt, den Erzähler, kund. Seine Kommentare zum erzählten Geschehen und seine Autothematizierung erscheinen unter dem Konstitutionsaspekt nicht einfach als Amplifikation der Erzählung, sondern indizieren bzw. denotieren die *Erzählgeschichte*, in deren Verlauf die Präsentation der Erzählung allererst hervorgebracht wird.

Die dargestellte Welt des Erzählwerks vereinigt also zwei ganz unterschiedliche Handlungen: 1. die präsentierte Erzählung und 2. die Präsentation selbst, d.h. die sie fundierende Erzählgeschichte.

Fehlen explizite Erzählerkommentare und Autothematizierungen, so haben wir keine Erzählgeschichte, müssen aber grundsätzlich ein (natürlich auch fiktives) *Erzählgeschehen* ansetzen, ohne das es keine erzählte Geschichte gäbe. Aus dem Erzählgeschehen ist dann kein Element für die Gestaltung einer Erzählgeschichte selektiert worden. Der Leser muß in diesen Fällen das Erzählgeschehen aus den Indizes, die die gesamte narrative Konstitution enthält, rekonstruieren. Wenn die Transformationsoperationen hinreichend deutliche Symptome enthalten, können auch in scheinbar absolut "erzählerlosen" Werken die das Erzählen leitenden Bewusstseinshandlungen extrapoliert werden. Ein extremes Beispiel dafür ist Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*, wo bei radikaler Aussparung des erzählten, erlebenden Ich und bei Null-Autothematizierung des erzählenden Ich die Selektionsentscheidungen, die die erzählte Geschichte konstituieren, ein latent bleibendes Erzählgeschehen indizieren, das vom Affekt der Eifersucht geleitet wird.

Ein besonderes Problem wirft die Perspektivierung oder *focalisation* (Genette 1972:206-223) auf. Mieke Bal (1977:32 f.) ordnet sie in ihrem viergliedrigen Modell, das die Ebenen *action*, *histoire*, *récit* und *texte narratif* umfaßt (das mit dem hier vorgestellten aber nicht kongruent ist), der Konstitution des *récit* zu (kritisch zu Bal's *focalisation*-Begriff: Bronzwaer 1981):

Chaque instance réalise le passage d'un plan à un autre: l'acteur, utilisant l'action comme matériaux, en fait l'histoire; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l'angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole: il en fait le texte narratif.

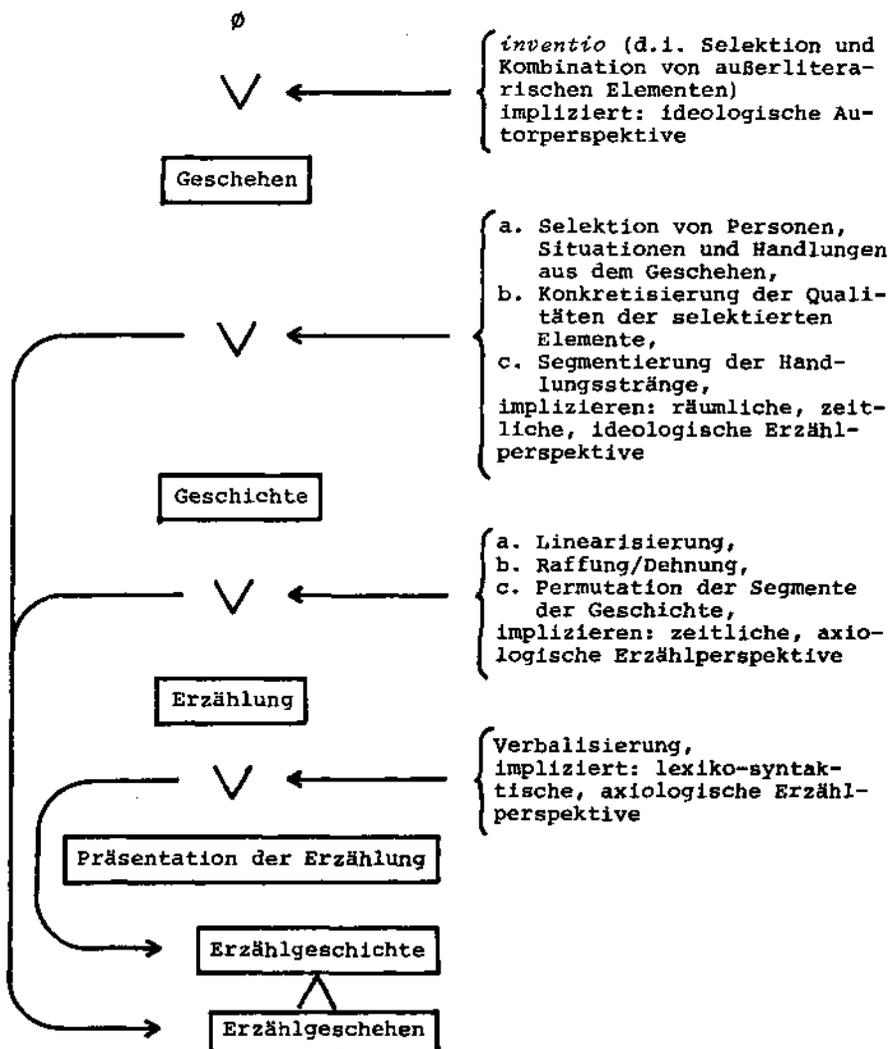
Ganz abgesehen davon, daß die Ausklammerung des abstrakten Autors

(explizit auch in Bal 1981:42), die schon den Wert von Genettes Theorie gemindert hat (vgl. Bronzwaer 1978), zu einer geradezu naiven Überschätzung der Kompetenz der dargestellten Funktionsinstanzen, insbesondere des *focalisateur*, führen muß, vereinfacht Bals suggestive Modellierung die Komplexität der *focalisation* auf unzulässige Weise. Die Perspektivierung ist nicht eine Operation unter andern und kann auch nicht nur einer der Ebenen bzw. einem der Übergänge zwischen ihnen zugeordnet werden. Sie tritt - wie schon Uspenskij 1970 (vgl. Schmid 1971) gezeigt hat - auf verschiedenen Operationsniveaus auf, d.h. konstituiert sich aus Verfahren mehrerer Ebenen. Sie ist im Grunde eine Resultante aller narrativen Operationen. Im Bereich der Benennung (als lexiko-syntaktische Perspektive) und der Wertung (axiologische Perspektive) ist sie notwendige Begleiterscheinung der die Präsentation der Erzählung hervorbringenden Verbalisierung. Andere Erscheinungsformen, so die räumliche, zeitliche, aber auch die ideologische Perspektive, sind bereits in der zweiten und dritten Ebene fundiert, und zwar als Implikate der Operationen Selektion, Konkretisierung, Segmentierung (die das Geschehen zur Geschichte transformieren) und Linearisierung, Raffung/Dehnung, Permutation (die die Geschichte zu einer Erzählung machen). Die ideologische Perspektive des *A u t o r s* ist darüber hinaus schon das Implikat der das Geschehen imaginierenden *inventio*, d.h. der sinn gesteuerten Selektion und Kombination von außerliterarischen oder fremden literarischen Elementen zu Protagonisten, Situationen und Handlungen.

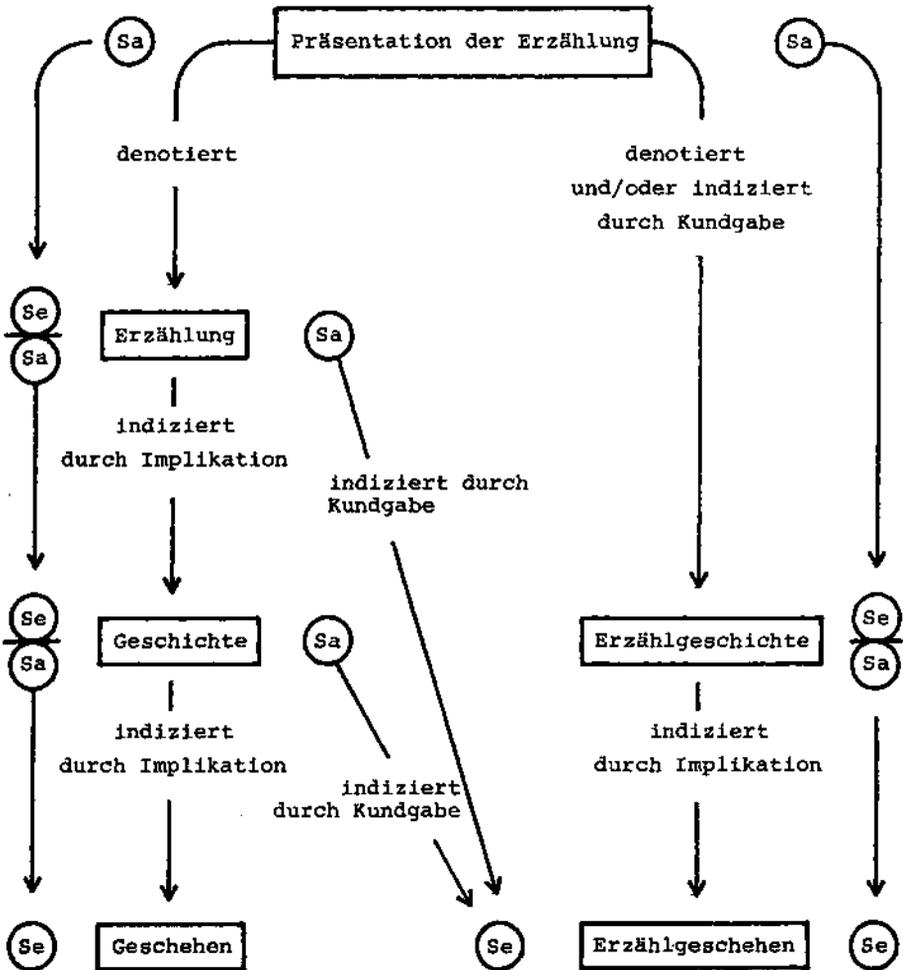
Folgendes Schema stellt die narrative Konstitution aus idealgenetischer ("generativer") Perspektive dar. (Wie alle generativen Modelle bildet auch dieses Schema der narrativen Konstitution keine real-genetischen Prozesse ab. Die generativ modellierte narrative Konstitution ist weder mit der konkreten Entstehung des Erzählwerks im Schaffensprozeß des Autors noch mit der sukzessiven Konkretisierung des Erzählten durch den Rezipienten gleichzusetzen. Die vier narrativen Ebenen treten nicht in zeitlicher Folge auf, sondern sind im Werk simultan gegeben und entstehen auch - im realgenetischen Sinne - gleichzeitig. Isolierbar sind sie lediglich als Transformationsstufen einer achronischen Generierung, die die komplexe narrative Konstitution in logisch-konsekutive Teiloperationen zerlegt.)

Ebenen:

Operationen:



Die semiotische Fundierung der narrativen Ebenen verläuft in entgegengesetzter Richtung:



Für die Semiotik ist in erster Linie der Anteil der narrativen Ebenen bzw. der sie konstituierenden Operationen an der Sinnkonstitution interessant.

Man kann davon ausgehen, daß in fiktiven Handlungen und den sie materiell reduzierenden oder umstrukturierenden und dadurch interpretierenden Transformationen Sinn gebildet wird durch die Herstellung von Similarität und Opposition zwischen Elementen. Die beiden Relationstypen fallen zusammen in der Archi-Relation der Äquivalenz. Die Äquivalenz ist die fundamentale Relation, der kleinste Baustein im Bedeutungsaufbau literarischer Werke. Sie bildet ein im Syntagma realisiertes Paradigma von zwei oder mehr Elementen, die mindestens ein Merkmal gemeinsam haben. Ob eine Äquivalenz als Similarität oder Opposition wahrgenommen wird, entscheidet nicht die Menge der gemeinsamen Merkmale, sondern allein der Ort der verbindenden und trennenden Merkmale in der Hierarchie des Werks. Die Opposition setzt gemeinsame Merkmale voraus, und die Similarität impliziert auch Nicht-Ähnlichkeit in zumindest einem Merkmal. Aktualisiert der Kontext die gemeinsamen Merkmale, so erscheint die Äquivalenz als Similarität, steht dagegen das nicht Gemeinsame im Vordergrund, wird die Äquivalenz, gleichgültig, in wieviel Merkmalen sich die Elemente überschneiden, als Opposition wahrgenommen.

Im G e s c h e h e n , der unbegrenzten und folglich unstrukturierten narrativen Substanz, tritt die Äquivalenz als m a t e r i e l l e Äquivalenz auf. Die Figuren, Situationen und Handlungen sind durch unendlich viele materielle Äquivalenzen verbunden. Jede von ihnen ist potentieller Träger von Sinn, aber nur wenige werden im Werk tatsächlich als Signifikant gebraucht. Das Geschehen ist also nicht sinnlos, sondern überreich an Sinnpotentialen. Ihre Aktualisierung ist eine Leistung der narrativen Transformationen. Sie ist die Resultante der Selektion der materiellen Äquivalenzen und der Profilierung der selektierten Relationen durch Äquivalenzen anderer Ordnung.

Die *G e s c h i c h t e* konstituiert sich durch die drei Reduktionsoperationen a. Selektion von Figuren, Situationen und Handlungen, b. Konkretisierung der Qualitäten der selektierten Elemente = Selektion von bestimmten Qualitäten aus der unendlichen Menge der den Elementen im Geschehen zusprechbaren Eigenschaften, c. Segmentierung der Handlungsstränge = Selektion von Sequenzen. Diese drei Operationen bedingen auch eine radikale Reduktion der im Geschehen vorfindbaren materiellen Äquivalenzen. Reduktion aber impliziert Sinn-determination: die selektierten Äquivalenzen werden in ihrer Inhaltsfunktion aktualisiert. Die materielle Äquivalenz wird zu einer *t h e m a t i s c h e n* transformiert, sie präsentiert sich als Überschneidung von Bündeln *s e m a n t i - s c h e r* Merkmale. Zur primären, thematischen kommt in der durch das Setzen von Anfang und Ende sowie die Segmentierung der Teilsequenzen topologisch strukturierten Geschichte eine *s e k u n - d ä r e , p o s i t i o n e l l e* hinzu. Figuren, Situationen und Handlungen werden dadurch äquivalent, daß sie an äquivalenten *S t e l l e n* in der Geschichte erscheinen.

Die thematische Äquivalenz bietet sich als prädestinierter Sinnträger an. Insofern in der Dichtung, die sich ja durch die Präsumption einer Semantizität aller scheinbar nur formalen Elemente auszeichnet, jede Äquivalenz in formalen Merkmalen eine semantische Relation suggeriert (nicht einfach impliziert!), muß jede positionelle Äquivalenz als eine virtuell semantische - oder besser: semantisierbare - betrachtet werden.

Die sinn-determinierende Leistung der drei Reduktionsoperationen sei am Beispiel von Aleksander Puškins Novelle "Der Schuß" (*Vystrel*, 1830 - ausführlich dazu Schmid 1987b) demonstriert.

Aus dem Kontinuum des Geschehens sind in der Geschichte vier Episoden mit jeweils zwei der drei Protagonisten (Silvio, Graf, erzähltes Ich) ausgewählt worden:

1. Episode: die glückliche Militärzeit Silvios, das Erscheinen des Grafen, der Silvios "Vorrangstellung" durch Überlegenheit in allen Husarentugenden bedroht, der Beginn des Duells mit dem ersten Schuß des Grafen und Silvios vorläufigem 'Verzicht' auf den Schuß,
2. Episode (nach sechs Jahren): das sorgenlos-eintönige Militärleben des erzählten Ich, die Faszination durch die Romantizität Silvios, Silvios Bericht von der 1. Episode,

3. Episode (kurz danach): der *honey-moon* des Grafen auf dem Lande, das Erscheinen Silvios, der das junge Eheglück des Grafen stört, der Neubeginn des Duells, der zweite Schuß des Grafen, Silvios endgültiger 'Verzicht' auf den mit Sicherheit tödlichen Schuß,
4. Episode (fünf Jahre später): das sorgenvoll-eintönige Landleben des erzählten Ich, die Ankunft des Grafen, die Faszination durch dessen Reichtum, der Bericht des Grafen von der 3. Episode.

Die Selektion dieser Episoden und ihrer narrativen Details aus der unbegrenzten Menge der materiellen Äquivalenzen des Geschehens hat eine strukturierte Gestalt thematischer Äquivalenzen herauskristallisiert. Diese Äquivalenzen fundieren unterschiedliche Paradigmen. Eines von ihnen, das wir hier näher betrachten wollen, vereinigt die drei Charaktere und ihre Entwicklung.

Alle drei Figuren verbindet in den Episoden 1 und 2 das situationelle Merkmal *Militärleben*. Darüber hinaus besteht in der Episode 1 zwischen Silvio und dem Grafen eine Äquivalenz im Merkmal *bujstvo* ("*Draufgängertum*") à *La Denis Davydov* (dem Dichter des russischen Husarenlebens), in der 2. Episode zwischen dem erzählten Ich und Silvio eine Äquivalenz im Merkmal *Romantizität* (Silvio stilisiert sich zum dämonisch-rätselhaften Helden à la Byron, und der Erzähler erliegt in dieser Zeit - wie er aus der Distanz des erzählenden Ich bekennt - seiner "romantischen Einbildungskraft", die ihn in Silvio den "Helden irgendeiner geheimnisvollen Erzählung" sehen läßt). Die Episoden 3 und 4 enthalten andere Korrespondenzen der Charaktere und profilieren Similaritäten und Kontraste in der **E n t w i c k l u n g** der drei Figuren. Die Zeit hat die Personen und ihre Konstellationen verändert. Der Erzähler hat in der 4. Episode den Dienst quittiert und das "geräuschvolle und sorgenlose Leben" mit dem einsamen und sorgenreichen Leben im "ärmlichen Dörfchen des N-schen Kreises" vertauscht. Die jugendliche Faszination am Romantischen ist der Sorge um die Wirtschaftsführung seines heruntergekommenen Besitzes und der Bewunderung für den Reichtum des Grafen gewichen. Auch der Graf befindet sich in den Episoden 3 und 4 in einer andern Lebenssituation: er hat seinen Abschied genommen, hat geheiratet und verbringt mit seiner schönen, jungen Frau sein Leben in ländlich-aristokratischem Wohlstand auf einem "reichen Gut" in der Nachbarschaft des Erzählers. An die Stelle des durch das Merkmal *Romantizität* gebildeten Para-

digmas Silvio - Erzähler tritt das Paradigma Graf - Erzähler, das einerseits auf dem Merkmal *Realistik des Landlebens* beruht und andererseits auf der bei struktureller Similarität inhaltlich oppositionellen Veränderung der Situation (der Graf hat sich vom *bujan à la Davydov* zu dem im Eheglück lebenden Besitzer eines "reichen" Gutes entwickelt, der Erzähler dagegen vom jungen Offizier mit "romantischer Einbildungskraft" zu dem in Einsamkeit und materielle Sorge lebenden Besitzer eines "ärmlichen" Gutes).

Nur Silvio ist der gleiche geblieben. In der 3. Episode gibt er sich nach wie vor von Rachsucht und Lebensverachtung geleitet und zeigt noch fünf Jahre nach der ersten Phase des Duells mit melodramatischer Larmoyanz die Mütze vor, die ihm der Graf einst durchschossen hat. Vor dem Hintergrund der charakterologischen Dynamik des Grafen und des Erzählers hebt sich die Unwandelbarkeit von Silvios romantischem Wesen merkmalshaft ab.

Die aus thematischen und positionellen Äquivalenzen der Geschichte resultierende relationale Gestalt hält für eine Sinndeutung zwei - konkurrierende - Potentiale parat: 1. im Vergleich mit dem Grafen und dem Erzähler, die ihr jungendliches *bujstvo à la Davydov* bzw. ihre Faszination an der byronschen Romantik überwinden, erweist sich der unverändert rachedurstige Silvio als unwandelbar infantil, 2. im Vergleich mit realen, entwicklungsfähigen Menschen erweist sich der romantische Held als statische literarische Fiktion.

Die Sinnpotentiale von Gestalten weiterer thematischer und positioneller Äquivalenzen determinieren diese Alternative.

Das hochkomplexe Paradigma der vier Veränderungen einer statischen Situation (Glück bzw. Langeweile) durch das Auftreten jeweils eines der beiden Duellanten (1. das Erscheinen des Grafen stört das Glück Silvios, 2. Silvios Rätselhaftigkeit organisiert das eintönige Militärleben des Erzählers, 3. das Erscheinen Silvios stört den *honey-moon* des Grafen, 4. die Ankunft des Grafen unterbricht das eintönige Landleben des erzählten Ich) fokussiert das erzählte Ich und hebt an ihm jene Eigenschaften hervor, die sein Verhältnis zu den Kontrahenten bestimmen: Passivität und Reaktivität. Die Tatsache, daß sich das erzählte Ich in unterschiedlichen Situationen durch die gleiche Beeindruckbarkeit auszeichnet, relativiert seine Bewertung der Duellanten. Damit erscheint Sil-

vios Rätselhaftigkeit in einem neuen Licht. Ist sie statt Ausdruck romantischer Zerrissenheit nicht eher das Konstrukt des romantisch gestimmten erzählten Ich? Die Reduktion von Silvios Romantik auf das Bewußtsein des erzählten Ich trifft freilich nur die halbe Wahrheit. Wie die oben rekonstruierte Alternative zu entscheiden ist, suggeriert erst ein weiteres Paradigma, und zwar jenes, das das im Titel genannte Thema, den - nicht abgegebenen - Schuß, entfaltet.

Silvio verweigert sechsmal einen Schuß, den man von ihm erwartet. Sein Motiv ist weder diabolische Rachsucht, wie er selbst vorgibt, noch Großmut oder protosozialistische Humanität, wie viele Interpreten gedeutet haben. Das Gemeinsame der äquivalenten Situationen ist das zu einem romantischen Rächer wenig passende Bestreben, lieber den Gegner schießen zu lassen, als selbst zu schießen, ja den eigenen, todbringenden Schuß unter mannigfachen Vorwänden hinauszuschieben oder - wie beim sechsten Mal - ihn als überflüssig zu erklären. Silvio ist also nicht der romantische Rächer, zu dem er sich stilisiert. Obwohl vortrefflicher Schütze, kann er den Grafen nicht erschießen. Er kann nur einer Fliege etwas zu leide tun.

Wenn wir diese Sinnintention auf die zuvor analysierten Paradigmen zurückbeziehen, kommen wir zu folgender Bedeutungssynthese: Silvio ist weder ein infantiler realer Mensch noch eine literarische Fiktion, er ist - bei Reduktion und Modifikation der Attribute - beides zugleich: *r e a l e r* (aber nicht infantiler) Mensch, der, um eine Haltung zu verbergen, die er als Schwäche empfindet, vor sich und andern eine *l i t e r a r i s c h e* Rolle spielt. Seine Romantizität ist die Resultante zweier Aktivitäten, die die Realität kaschieren bzw. verkennen: seiner eigenen Suggestion und der Projektion des romantisch gestimmten erzählten Ich.

Alle diese Sinnpotentiale hat bereits das Geschehen im Zustand der Latenz enthalten. Aber es bedurfte der drei Reduktionen, damit sich aus der unausschöpfbaren Fülle von Relationen jene semantische Gestalt bildete, die hier rekonstruiert wurde.

Auch der Wechsel der berichtenden Instanzen (1. Episode: Silvio, 2. Episode: der Erzähler, 3. Episode: der Graf, 4. Episode: der Erzähler) und die narrative Einbettung (1. und 3. Episode sind

Binnengeschichten Silvios bzw. des Grafen, erzählt aus der Perspektive der 2. bzw. 4. Episode; die 2. und 4. Episode bilden die Rahmengeschichte mit dem erzählenden Ich als Sprecher und dem erzählten Ich als primärem Aktanten und *focalisateur*) sind Phänomene des Geschehens, die durch die Reduktionen in der Geschichte zu sinngebenden Strukturen profiliert werden.

In der *Erzählung* schaffen die Linearisierung und vor allem die Permutation der Segmente neue positionelle und das heißt: virtuell sinntragende Korrespondenzen (tertiäre Äquivalenzen). Die Umstellung kann dem Geschehen sogar Sinnpotenzen aufprägen, die die Geschichte noch nicht enthalten hat, ja die Sinnpotenzen der Geschichte invertieren. Dabei bleibt die These (Sinn der Geschichte) in der Antithese (Sinn der Erzählung) natürlich erhalten. Die künstlerische Funktion der Komposition ist ja nicht die Bildung eines finalen Sinnes, der den Sinn der Geschichte verdrängt oder zum rein medialen Durchgangsstadium degradiert, sondern das Schaffen einer dialektischen Bedeutungsbewegung, deren Phasen sämtlich zu phänomenalen Gegebenheiten werden. Im Kunstwerk ist - wie bekannt - weniger das Bedeutungsergebnis wichtig als der Prozeß seiner Entstehung.

Selten freilich führt die Komposition zu einer Inversion des Sinnes. Meistens akzentuiert und profiliert sie lediglich Korrespondenzen, die die Geschichte schon enthalten hat, und legt verborgene Verbindungen bloß, um sie als Sinnträger zu aktualisieren.

Im *Schluß* sind die vier Episoden in folgender Ordnung dargeboten: 2. Episode - 1. Episode - 4. Episode - 3. Episode. Die symmetrische Umstellung schwächt oder verdeckt den Parallelismus der Episoden nicht, sondern hebt ihn im Gegenteil als relevantes Sinnbildungsverfahren hervor. Außerdem unterstreicht diese Umstellung, indem sie jene Episoden, zwischen denen kein zeitlicher Abstand besteht (2 und 3), maximal voneinander entfernt, die thematische Zäsur zwischen der Silviohandlung (Episoden 2/1) und der Grafenhandlung (Episoden 4/3), die dann in der Präsentation der Erzählung auch durch die Gliederung in Kapitel (Kapitel I: Episoden 2 + 1, Kapitel II: Episoden 4 + 3) markiert wird.

Ferner verleiht die Umstellung den chronologisch späteren Rahmengeschichten narrative Priorität über die ihnen in der Geschichte vorausgehenden Binnengeschichten und weist ihrem primä-

ren Aktanten, dem erzählten Ich, einen höheren hierarchischen Ort zu als dem jeweiligen Gegenspieler (und Objekt der Bewunderung). Somit indiziert die Permutation der Episoden, daß nicht das Duell an sich und auch nicht die Antagonisten das eigentliche Thema der Novelle bilden, sondern der Kontrast zwischen den Duellgeschichten, ihren Aktanten und sekundären Erzählern einerseits und ihrer Rezeption durch das naive, beeindruckbare erzählte Ich andererseits.

Eine ähnlich hierarchisierende Funktion hat im *Schluß* auch die Operation der *Dehnung*. Die Rahmengeschichten erscheinen im Blick auf die konventionellen Proportionen gedehnt. Das indiziert, daß ihrem personalen Medium und primären Aktanten, dem erzählten Ich, eine wesentlich gewichtigere Rolle zufällt als der traditionellen Rahmeninstanz, deren Aufgabe sich darin erschöpfte, die Verknüpfung von Geschichten mehrerer Erzähler zu motivieren.

In der *Präsentation* der *Erzählung* sind formale (quartäre) und positionelle (quintäre) Äquivalenzen zu unterscheiden. Erstgenannte werden durch die *Similarität* oder die *Opposition* der verbalen Darbietungsformen gebildet: durch die Anwendung gleicher oder kontrastierender lexikalischer Repertoires, syntaktischer Muster und Schablonen der Rede- und Gedankendarstellung. Die Gliederung der Präsentation in Sätze, Absätze und Kapitel schafft positionelle Äquivalenzen zwischen den präsentierten Inhalten, den Segmenten der Erzählung.

Wie die sekundären und tertiären Äquivalenzen so fungieren auch die quartären und quintären als *Signale* (im Sinne Bühlers 1934). Sie *appellieren* an den Leser, die in den äquivalenten Formen und Positionen präsentierten Gegenstände und Sachverhalte auf thematische Entsprechungen zu befragen, die Bündel ihrer semantischen Merkmale zu konfrontieren und das Gleiche und Ungleiche an ihnen zu fokussieren.

Die selektierenden, rearrangierenden und substantiierenden Operationen, die das Geschehen in die Präsentation der Erzählung transformieren, bilden eine hochkomplexe Gestalt von Äquivalenzen und Beziehungen zwischen Äquivalenzen. Diese Gestalt interpretiert das Geschehen, d.h. sie macht seine latenten Bedeutungspotenzen sichtbar, und steuert die Überführung der Potentialität in Sinnaktualität. Insofern ist die durch die narrativen Transformationen gebildete Gestalt einem *Kode* vergleichbar, der aus einer

scheinbar zufälligen Mannigfaltigkeit von Elementen ein Zeichen macht. Im Unterschied zum Kode anderer Botschaften ist der die künstlerische Botschaft aufschlüsselnde Kode nicht vorweg gegeben, sondern im Kunstwerk selbst realisiert, als Resultante aller künstlerischen Verfahren.

#### A N M E R K U N G E N

1. Von den überaus zahlreichen metatheoretischen Abhandlungen zur Fabel-Sujet-Dichotomie seien hier nur erwähnt: Emil VOLEK (1977) und Aage HANSEN-LÖVE (1978:238-273). - Neuere systematische (und werkanalytische) Beiträge sowjetischer Wissenschaftler enthalten die vom Pädagogischen Institut in Daugavpils (Lettland) herausgegebenen Sammelbände *Voprosy sjužeto-složenijsa* (1969 ff.), bes. L.M. CILEVIČ (1972) und B.F. EGOROV u.a. (1978). - Die tschechoslowakische Forschung zum Fabel-Sujet-Problem ist repräsentiert in dem slowakischen Sammelband *Problémy sujetu* (KRAUSOVÁ u.a. 1971; mit Beiträgen von Nora Krausová, Ján Števček, František Milko, Oskár Čepan, Mojmír Grygar, Jan Findra, Viliam Marčok, Karol Tomiš; Resümees in westlichen Sprachen). Jüngere Beiträge der reichen polnischen Forschung enthält der Sammelband *Tekst i fabuła* (1979).
2. Vgl. Viktor ŠKLOVSKIJS (1921:296 f.) Definition: "[...] фабула есть лишь материал для сложного оформления.[...] сюжет *Евгения Онегина* не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений."
3. Es ist freilich sehr zu fragen, ob Tomaševskijs "more coherent way of viewing" (TODOROV 1971:15) und seine Lösung, die üblicherweise als das letzte, "kanonische" (VOLEK 1977:142) Wort des russischen Formalismus zum Fabel-Sujet-Problem rezipiert wird, überhaupt noch formalistisches Denken repräsentieren. HANSEN-LÖVE (1978a:268) sieht Tomaševskijs Orientierung am Thema als dem einheitsschaffenden Prinzip der Konstruktion "im krassen Widerspruch zum Immanentismus des FI [d.i. der ersten Phase des russischen Formalismus, die durch das "paradigmatische Reduktionsmodell" charakterisiert ist] und auch zum Funktionalismus des FII/III" [d.i. der zweiten, "syntagmatischen" bzw. dritten, "pragmatischen" Phase].
4. D.i. jener - nicht chronologisch zu verstehenden - "Phase" FI, die HANSEN-LÖVE (1978a, auch 1978b) mit der Orientierung am "paradigmatischen Reduktionsmodell" kennzeichnet und deren Fabel-Sujet-Konzeption sich hauptsächlich in Viktor Šklovskijs Schriften (bis 1928) manifestiert. - Eine andere, funktionalistische (aber wenig operationalisierbare) Modellierung des Problems gibt Jurij TYNJANOV (1927) (vgl. dazu MAURER 1970, TODOROV 1971:16 f., VOLEK 1977:145 f., HANSEN-LÖVE 1978a:348-352).

5. "[...] мы плыдем за плугом; это оттого, что мы пашем - но пашни нам не надо.", ŠKLOVSKIJ 1916b:36 f.
6. "[...] искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно."
7. Das Verhältnis von Vygotskijs *Psichologija iskusstva* zum russischen Formalismus ist (schon wegen der unterschiedlichen Entwicklungsstufe ihrer - zwischen 1915 und 1922 entstandenen - Teile) schwierig zu bestimmen. Trotz seiner expliziten Formalismuskritik modelliert Vygotskij im weiteren die Psychologie der ästhetischen Reaktion ganz in der Nomenklatur des Formalismus, und zwar sowohl der "frühen" (Šklovskij) wie auch der funktionalistischen Phase (Tynjanov). Wieweit den gleichen Benennungen gleiche Konzepte und äquivalente heuristische Kontexte zugrundeliegen, müßte im einzelnen geprüft werden.
8. "Schon die Disposition, d.i. die Auswahl der zu formenden Fakten, ist ein schöpferischer Akt. [...] der Schriftsteller, der nur die für ihn notwendigen Züge der Ereignisse auswählt, arbeitet und baut damit das Lebensmaterial auf entscheidende Weise um (*перерабатывает и перестраивает жизненный материал*)", S. 206.
9. "Das Thema oder Material der Konstruktion erweisen sich als keineswegs gleichgültig für die psychologische Wirkung des gesamten Kunstwerks", S. 80.
10. Zur simultanen Wirksamkeit gegensätzlicher Eindrücke des Erzählens und des Erzählten und ihrer gestalthaften Einheit vgl. SCHMID 1981a.
11. Zu den Punkten 1 und 2 vgl. auch Shlomit RIMMON 1976:36.
12. Die Lehre vom künstlerischen Aufbau der Handlung fehlt im System der antiken Rhetorik. Der entsprechende Begriff der *compositio* (συνθήκη) figuriert in der Antike nicht als Lehre vom Aufbau der *διήγησις* (der erzählten Handlung), sondern bezeichnet die Lehre von der Zusammenfügung der Wörter im Satz nach den Gesetzen des Wohlklangs und fällt in den Bereich der *elocutio* (λέξις), vgl. CURTIUS 1948:80.

#### L I T E R A T U R

- BAL, Mieke, 1977. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris.
- 1981 *The Laughing Mice, or: On Focalization*. - In: *Poetics Today*, Bd. 2:2, S. 202-210.
- BARTHES, Roland, 1966. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. - In: *Communications*, Bd. 8, S. 1-27.

- BRONZWAER, W., 1978. Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version of "Great Expectations". - In: Neophilologus, H. 62, S. 1-18.
- 1981 Mieke Bal's Concept of Focalization. A Critical Note. - In: Poetics Today, Bd. 2:2, S. 193-201.
- BÜHLER, Karl, 1934. Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Jena.
- CHATMAN, Seymour, 1978. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca/London.
- CILEVIČ, L.M., 1972. Dialektika fabuly i sjužeta. - In: Voprosy sjužetosloženija, Bd. 2, S. 5-17.
- CURIUS, Ernst Robert, 1948. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1965.
- DOLEŽEL, Lubomír, 1973. Narrative Composition - A Link Between German and Russian Poetics. - In: S. Bann/J.E. Bowlt (Hrsg.), Russian Formalism, Edinburgh, S. 85-101.
- EGOROV, B.F./V.A. ZARECKIJ/ E.M. GUŠANSKAJA/E.M. TABORISSKAJA/A.M. ŠTEJNGOL'D, 1978. Sjužet i fabula. - In: Voprosy sjužetosloženija, Bd. 5, S. 11-21.
- GENETTE, Gérard, 1977. Figures III, Paris.
- HANSEN-LÖVE, Aage A., 1978a. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
- 1978b Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle - dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus. - In: Wiener slavistisches Jahrbuch, Bd. 24, S. 60-107.
- JAKOBSON, Roman, 1921. Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov. - Russ./dt. in: TEXTE II, S. 18-135.
- KRAUSOVÁ, Nora/Ján ŠTEVČEK/František MIKO (Hrsg.), 1971. Problémy sujetu (= Litteraria 12/1969), Bratislava.
- MAURER, Karl, 1970. Eine unvollendete Poetik des Films. - In: Poetica, Bd. 3, S. 564-569.
- PETROVSKIJ, Michail, 1921. Kompozicija novelly u Mopassana. Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza. - In: Načala, Jg. 1921, H. 1, S. 106-127.
- 1925 Morfologija puškinskogo "Vystrela". - In: V. Brjusov (Hrsg.), Problemy poetiki, Moskva/Leningrad, S. 173-204.
- 1927 Morfologija novelly. - In: M.P. (Hrsg.), Ars poetica, Moskva, Bd. 1, S. 69-100.
- REFORMATSKIJ, A.A., 1922. Opyt analiza novellističeskoj kompozicii, Moskva. - Engl. ("An Essay on the Analysis of the Composition of the Novella") in: S. Bann/J.E. Bowlt (Hrsg.), Russian Formalism, Edinburgh 1973, S. 85-101.
- RIMMON, Shlomit, 1976. A Comprehensive Theory of Narrative. Genettes's "Figures III" and the Structuralist Study of Fiction. - In: PTL, Bd. 1, S. 33-62.

- SCHMID, Wolf, 1971. Rezension zu USPENSKIJ 1970. - In: Poetica, Bd. 4, S. 124-134.
- 1981a Jedinstvo suprotnih utisaka u percepciji. Pripovedanje i ono šta se pripoveda u "Braći Karamazovima". - In: Književna reč (Beograd), Nr. 161. - Erweiterte russische Version ("Edinstvo raznonapravlennych vpečatlenij vosprijatija. Rasskazyvanie i rasskazyvaemoe v 'Brat'jach Karamazovyh") demnächst in: Dostoevsky Studies, Bd. 2/1982; engl. ("Narration and Narrated Content in Dostoevsky's 'Brothers Karamazov'") im Druck.
- 1981b "Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen "Der Schuß" und "Der Posthalter". - In: Poetica, Bd. 13/1981, S. 82-132.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1916a. Iskusstvo kak priem. - Russ./dt. in: TEXTE I, S. 2-35.
- 1916b Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja. - Russ./dt. in: TEXTE I, S. 36-121.
- 1921 Parodijnyj roman. "Tristram Šendi" Sterna. Russ./dt. in: TEXTE I, 245-299.
- 1928 Material i stil' v romane Tolstogo "Vojna i mir", Moskva.
- STIERLE, Karlheinz, 1971. Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. Zuletzt in: K.S., Text als Handlung, München 1975, S. 49-55.
- TEKST I FABUŁA, 1979, Wrocław/Warszawa/Gdańsk.
- TEXTE I. Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. von Jurij Striedter, München 1969.
- TEXTE II. Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. von Wolf-Dieter Stempel, München 1972.
- TODOROV, Tzvetan, 1966. Les catégories du récit littéraire. - In: Communications, Bd. 8, S. 125-151.
- 1971 Some Approaches to Russian Formalism. - In: S. Bann/J.E. Bowlt (Hrsg.), Russian Formalism, Edinburgh 1973, S. 6-19. Frz. Original in: Revue d'Esthétique, Nr. 24 (1971), S. 129-143.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris, 1925. Teorija literatury, Leningrad. - Frz. Version des Kapitels "Tematika" in: T. Todorov (Hrsg.), Théorie de la littérature, Paris 1965, S. 263-307; engl. in: L.T. Lemon/M.J. Reis (Hrsg.), Russian Formalist Criticism, Lincoln 1965, S. 61-95.
- TYNJANOV, Jurij, 1924. Problema stichotvornogo jazyka, Leningrad. Dt. ("Das Problem der Verssprache"), München 1977.
- 1927 Ob osnovach kino ("Über die Grundlagen des Films"). - Russ./dt. in: Poetica, Bd. 3/1970, S. 510-563.
- USPENSKIJ, B.A., 1970. Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy, Moskva. Dt. ("Poetik der Komposition"), Frankfurt a.M. 1975.
- VOLEK, Emil, 1977. Die Begriffe "Fabel" und "Sujet" in der modernen Literaturwissenschaft. - In: Poetica, Bd. 9, S. 141-166.

VOPROSY SJUŽETOSLOŽENIJA. Bde 1-5. Riga 1969-1978.

VYGOTSKIJ, Lev, 1925. Psihologija iskusstva, Moskva 1965, <sup>2</sup>1968  
(druckfertiges Manuskript von 1925).

Ronald E. PETERSON (Los Angeles)

ANDREJ BELYJ AND NIKOLAJ N. VEDENJAPIN

Relatively little has been written on the personal and artistic relationships between Andrej Belyj and Boris Pasternak, despite the importance of these two writers and their interactions during a period of nearly two and a half decades, from 1910 to 1934. Though Belyj and Pasternak were dissimilar in many ways, their personal relations were very cordial, and there are certain affinities in their works. One aspect of these relations deserves special attention, that is, the resemblance between Andrej Belyj and one of the more important characters in Pasternak's *Doktor Živago*, Nikolaj Nikolaevič Vedenjapin, Živago's Uncle Kolja.

There has been a suggestion that "many resemblances between Nikolaj Vedenyapin and the leaders of the religious philosophical societies, especially Nicolas Berdyaev", can be found.<sup>1</sup> There is indeed some basis for this identification; like Berdjaev, Nikolaj Nikolaevič is active in the Religious-Philosophical Society and has an initially favorable view of the Revolution. Both men, moreover, are Christian philosophers with a loyal following.

A better case has been made for the composer Aleksandr Skrjabin as the prototype. This view was first advanced by Viktor Frank in an essay published shortly before Pasternak's death and was later taken up by Christopher Barnes.<sup>2</sup> There are similarities between what Pasternak says about Skrjabin in his autobiographical pieces, *Ozrannaja gramota* and *Autobiografičeskij očerĳk*, and the way Nikolaj Vedenjapin is depicted in the novel. The word *kumir*, for example, is used for both men;<sup>3</sup> further common points are a lengthy sojourn in Switzerland and an emotional reunion in Moscow, which show that Skrjabin is indeed partially reflected in the character of Uncle Kolja.<sup>4</sup>

The parallels between Nikolaj Nikolaevič and Andrej Belyj are more numerous and significant, however. In the novel, Živago's uncle is portrayed as the hero's idol and teacher, a person who is interested in Symbolism and the Decadents: "Ni-

kolaž Nikolaevič stal ob"jasnjat', što ego sbližaet s nekotorymi pisateljami iz školy simvolistov."<sup>5</sup> Pasternak idolized Belyj when the younger poet was still in the *Gymnasium*:

Я был оравлен новейшей литературой, бредил Андреем Белым, Гамсуном, Пшибышевским.

and

Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне. Их влияние своеобразно сочеталось с силой, пре-восходившей простое невежество.<sup>6</sup>

Pasternak first saw Belyj speak at a meeting of the Religious-Philosophical Society in 1910, when the elder writer delivered a lecture about Dostoevskij. During that same year, Pasternak came to meetings of the circles that formed around writers connected with the Musaget publishing house.<sup>7</sup> In Belyj's reminiscences about Blok, first published in 1922-23, he states that Pasternak appeared (*pojavljaetsja*) at his circle devoted to the study of rhythm in 1910.<sup>8</sup> Later, in his last volume of memoirs, Belyj gave a somewhat different version when he wrote that Pasternak participated in Fedor Stepun's philosophical circle in the autumn of 1910 and that Marina Cvetaeva and Pasternak were associated with the general group, then called "Molodoj Musaget".<sup>9</sup>

In the autobiographical essay written a few years before his death, Pasternak devotes several paragraphs to this "quasi-academy" of the Musaget publishing house, the "soul" of which was Belyj, as he saw it.<sup>10</sup> Pasternak mentions Belyj's course "on the practical study of Russian iambic pentameter and the method of statistical calculation". He states quite definitely that he "ne poseščal pabot kružka", explaining that he had always felt that

музыка слова - явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания.<sup>11</sup>

Pasternak's denial of participation may have been occasioned by Konstantin Močul'skij's assertion, obviously based on Belyj's own writings, that Pasternak did in fact attend this course.<sup>12</sup> Močul'skij's monograph on Belyj appeared in Paris in 1955, Pasternak's autobiographical essay was fi-

nished in 1957, and it is likely that Pasternak was aware of what Močul'skij had written. The French scholar Georges Nivat, who was acquainted with Pasternak, also claims that the "jeune Boris Pasternak" participated in the "séminaire de 'métrique statistique'" led by Belyj in 1910.<sup>13</sup> It may be that there is simply a difference of opinion about what constitutes "participating", but it may be that Pasternak objected too strongly in the later version of his autobiography. There is at least one major discrepancy in regard to his connections with the Musaget literary and philosophical circles: Pasternak incorrectly ascribes the reading of his essay, "Simvolizm i bessmertie", to the Musaget faithful in 1910, but his son Evgenij has pointed out that it took place in 1913.<sup>14</sup>

In 1911, the fictional character Nikolaj Vedenjapin is in Switzerland: "V knigax, vypuščennyx im tam ... on razvival svoju davnišnjuju mysl' ob istorii .... Dušojju étix knig bylo po-novomu ponjatoe xristianstvo, ix prjamym sledstviem -- novaja ideja iskusstva".<sup>15</sup> Belyj left Russia for Italy and other lands around the Mediterranean in December, 1910 (for a short visit) and left again for a longer stay in Western Europe in 1912. He eventually settled in Dornach, Switzerland, in 1914, to study with Rudolf Steiner, the founder of Anthroposophy. Steiner advocated a new interpretation of Christianity, which emphasized Eastern philosophical notions and a very strong identification with Christ. Belyj took these teachings very seriously and compared himself with Christ in such autobiographical writings as *Kotik Letaez* (pub. 1917), *Zapiski Žudaka* (1922), and a story called "Čelovek" (1918). He also wrote about Steiner's views, most particularly in a book about Steiner and Goethe and in his memoirs of Steiner, which have so far only appeared in German.<sup>16</sup>

When Nikolaj Nikolaevič returns to Russia just after the Revolution in February, 1917, he is forced to travel via London and Finland because of the war:

Говорили, что в Швейцарии у него осталась новая молодая пассия, недоконченные дела, недописанная книга и что он только окунется в бурный отечественный водоворот, а потом, если вынырнет невредимым, снова махнет в свои Альпы, только его и видели.<sup>17</sup>

Belyj left Switzerland in 1916 and reached Moscow by a circuitous route through London, Bergen, Norway, and Finland. He had parted from his twenty six year old wife, Asja Turgeneva, to whom he intended to return fairly quickly.<sup>18</sup> Živago's Uncle Kolja apparently gets stuck in Moscow because of the Revolution,<sup>19</sup> but Belyj did return to Western Europe briefly (1921-23), though he was not able to resume his marriage, as he had hoped.<sup>20</sup>

On his arrival in Moscow, Vedenjapin "byl za bol'shevikov i často nazýval dva levo-ěserovyx imeni v kačestve svojx edinomyšlennikov ...."<sup>21</sup> Belyj also supported the Revolution, especially through his association with the Scythians, who were generally sympathetic to the Left SR cause. It was at this time that he strengthened his friendship with R. V. Ivanov-Razumnik, an editor and leading Scythian, who remained one of Belyj's closest friends after the Revolution and who was eventually imprisoned because of his views.<sup>22</sup>

Pasternak describes the reunion of Živago and his uncle in the novel as the joyous meeting of two creative people who have much in common: "Èto bylo porazitel'noe, nezabyvaemoe, znamenatel'noe svidanie! Kumir ego detstva, vlastitel' ego ju-nošeskix dum, Živoj vo ploti opjat' stojal pered nim".<sup>23</sup> Belyj and Pasternak worked together most closely after the Revolution, especially in 1918, when they published works in the same short-lived newspapers and journals, e. g., a periodical named *Znamja truda*, edited by Ivanov-Razumnik.<sup>24</sup> Pasternak published one of his first stories, "Il tratto di Apelle", there in the first and second issues, and Belyj published one of his last stories, "Čelovek", in the first issue.<sup>25</sup> They also apparently discussed the idea of publishing a journal, *Tri Borisa*, in the early 1920's; the journal was to have featured the work of Boris Bugaev (Andrej Belyj), Boris Pasternak, and Boris Pil'njak. Pasternak was still interested in publishing the *Three Borises* as late as 1924.<sup>26</sup>

Around the end of the 1920's, Pasternak felt that Belyj was one of the most interesting people in Russia, and in his congratulatory telegram to Belyj on the occasion of the latter's fiftieth birthday, the younger poet notes: "Toržestvuju pri mysli, čto lučšaja čast' literatury šla Vašimi putjami".<sup>27</sup>

Pasternak shows his concern about Belyj's health in a letter from November, 1933, and he was a pallbearer at Belyj's funeral on January 11, 1934.<sup>28</sup> In another letter just after Belyj's death, Pasternak describes his active participation in Belyj's funeral and in helping to settle his immediate affairs.<sup>29</sup> In 1959, Pasternak was still concerned about those bereaved by Belyj's death; as reported by Ol'ga Ivinskaja, Pasternak sent an envelope with one thousand rubles to Belyj's widow, his second wife Klavdija.<sup>30</sup>

But just as Živago was so tired of three days of ceaseless conversation, provided by his uncle and friend Misha Gordon during an outbreak of fighting in October, 1917, Pasternak did not always speak favorably about his friend.<sup>31</sup> He said to Olga Carlisle, for instance, that Belyj was "too hermetic, too limited", that he never wrote "the major work of which he was capable".<sup>32</sup> In his major autobiographical statements, Pasternak praises Belyj's depth and charm, his "original, striking" art, his modesty and genius. He feels that Belyj's works, especially his Symphonies and the novels *Serebrjanyj golub'* and *Peterburg* changed pre-Revolutionary tastes and laid the groundwork for Soviet literature. Pasternak, nevertheless felt he could not understand Belyj's investigations into language and particularly into rhythm in poetry.<sup>33</sup>

Like his "Uncle Borja", who had used members of his family, especially his father, and colleagues in the Symbolist movement as prototypes for characters in his Symphonies, novels, and stories, Pasternak also looked to people around him when he created characters for his novel: Ol'ga Ivinskaja for Lara, Ivinskaja's daughter Irina for Katja, his second wife Zinaida for Tonja, Majakovskij for Strel'nikov and Dudorov, and his friend Dmitrij Samarin (and himself) for Jurij Živago.<sup>34</sup> Ivinskaja in fact devotes several pages of her book to supporting, in detail and rather convincingly, her thesis that *Doktor Živago* is an "autobiographical novel".<sup>35</sup>

Pasternak and Belvi not only shared certain interests and participated in some of the same activities, they also made concerted efforts to record their impressions of a stimulating and vibrant time. They chose memoirs as appropriate

means for conveying their impressions, and they dedicated fiction with an autobiographical flavor to the events and spiritual values that were significant for them. Their interactions are reflected in a novel published long after "their" era was over; in this work Pasternak was able to use his recollections about Belyj to help shape a character for the book that served as the capstone of his career.

N o t e s

1. Mary F. and Paul ROWLAND, *Pasternak's Doctor Zhivago*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1976, p. 22.
2. Viktor FRANK, *Izbrannye stat'i*, London: Overseas Publications Interchange, 1974, p. 71; Christopher BARNES, "Boris Pasternak, the Musician-Poet and Composer", *Slavica Hierosolymitana*, Vol. I (1977), 325-326.
3. Boris PASTERNAK, *Doktor Živago*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1959, p. 180; PASTERNAK, "Ochranaja gramota", in: *Sočinenija: Proza 1915-1958*, Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1961, p. 209-210.
4. Skrajabin dies in 1915, however, and Vedenjapin is depicted often during the October Revolution.
5. *Doktor Živago*, p. 42.
6. PASTERNAK, "Avtobiografičeskij očerak", in: *Sočinenija*, p. 18; "Ochranaja gramota", p. 214.
7. "Avtobiografičeskij očerak", p. 25.
8. Andrej BELYJ, *Vospominanija o A. Bloke*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, p. 649.
9. BELYJ, *Meždu dvuch revoljuacij*, Leningrad, 1934, pp. 374, 383.
10. "Avtobiografičeskij očerak", pp. 24-25.
11. *Ibid.*, p. 25.
12. Konstantin MOČUL'SKIJ, *Andrej Belyj*, Paris: YMCA Press, 1955, p. 278.
13. Georges NIVAT, "Éléments pour une biographie d'Andrej Belyj", *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*, Vol. XV, Nos. 1-2 (1974), p. 18.
14. PASTERNAK, "Ljudi i položenija", *Novyj mir*, Vol. XLIII, No. 1 (1967), p. 219; this version of his Autobiographical Essay, edited by Evgenij B. Pasternak, was published with some cuts, and the Michigan edition has to be considered the fullest version.
15. *Doktor Živago*, p. 66.
16. BELYJ, *Rudolf Steiner i Goethe v mirovozzrenii sovremenosti*, Moskva, 1917, and *Verwandeln des Lebens: Erinnerungen an Rudolf Steiner*, trans. Svetlana Geier, Basel: Zbinden Verlag, 1975.

17. *Doktor Živago*, pp. 173, 182.
18. Ronald E. PETERSON, "The Enigma of Andrey Bely's First Marriage", in *Andrey Bely Centenary Papers*, ed. Boris Christa, Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1980, pp. 63-67.
19. The English translation unfortunately has Jurij's uncle being deported (New York: Pantheon, 1958, p. 416), but it is clear in the Russian edition that Tonja's uncle, Nikolaj Aleksandrovič Gromeko, is the one who is deported to Paris along with the other Gromekos; see p. 246.
20. PETERSON, "The Enigma", p. 64.
21. *Doktor Živago*, p. 182.
22. See Roger KEYS, "The Belyj-Ivanov-Razumnik Correspondence", in *Andrey Bely: A Critical Review*, ed. Gerald Janecek, Lexington: Univ. of Kentucky Press, 1978, pp. 193-204.
23. *Doktor Živago*, p. 180.
24. The journal was published in Moscow and had only two issues, June and July, 1918.
25. PASTERNAK, "Il tratto di Apelle" (later editions of this story appear under the title "Apellesova čerta"), *Znamja turda*, No. 1, pp. 17-22, No. 2, pp. 12-16; BELYJ, "Čelovek", *Znamja truda*, No. 1, pp. 22-24.
26. L. FLEISHMAN, "B. Pasternak i A. Belyj", *Russian Literature Triquarterly*, No. 13 (1975), pp. 545-546.
27. FLEISHMAN, p. 548.
28. PASTERNAK, *Letters to Georgian Friends*, trans. David Magarshack, London: Secker and Warburg, 1968, p. 52; *Pravda*, January 11, 1934.
29. *Letters to Georgian Friends*, p. 54.
30. Ol'ga IVINSKAJA, *V plenu vremeni, gody s Borisom Pasternakom*, Paris: Fayard, 1978, pp. 115-116.
31. *Doktor Živago*, p. 195.
32. Olga CARLISLE, *Voices in the Snow*, New York: Random House, 1962, p. 199.
33. "Oxrannaja gramota", pp. 214-267; "Avtobiografičeskij očerok", pp. 13, 24-25.
34. IVINSKAJA, pp. 190-202; FRANK, pp. 72-76.
35. IVINSKAJA, pp. 190-202.



Alexander ZHOLKOVSKY (Cornell University)

DISTRIBUTIVE CONTACT:

A SYNTACTIC INVARIANT IN PASTERNAK

Pesčinka kak v morskix volnax,  
Kak mala iskra v večnom l'de,  
Kak v sil'nom vixre tonkij prax,  
V svirepom kak pero ogne,  
Tak ja v sej bezdne uglublen  
Terjajus', mysl'mi utomlent  
(Lomonosov. Večernee razmyšlenie)

I. INTRODUCTION

1. The Problem

1.1. The object of study: some examples

- (1) My byli v Gruzii. Pomnožim  
Nuždu na nežnost', ad na raj...(348) \*
- (2) S dejstvitel'nost'ju illjuziju,  
S rastitel'nost'ju granit  
Tak sblisili Pol'ša i Gruzija...(461)

To generalize,

- (3) A distributively brings B<sub>1</sub> into contact K with C<sub>1</sub>,  
B<sub>2</sub> into the same contact with C<sub>2</sub>,...

This pattern, which I will call *distributive contact*, is so typical of Pasternak's poetry that we have seen it occur twice in poems on the same subject, Georgia. But it is by no means confined to the subject, or, for that matter, to canvasses on a geographical scale. Cf., for instance examples (4)-(8), where the scope of vision narrows down to "normal" landscapes and even to quite intimate close-ups.

- (4) Ax, kak skučaeť po paxote plug,  
Pašnja - po plugu,  
More - po Bugu, po severu - jug,  
Vse - drug po drugu. (423)
- (5) Smerkalos', i sumerek xitryj manevr  
Svodil s polut'moju zažžennyj repejnik,  
S zemleju - sažennye teni irpenek  
I s nebom - požar polosatyx panev. (355)

---

\* References in parentheses are to pages in Pasternak 1965.

- (6) I ramen'e ubrav ognem osennim,  
I plamenem - brusy okonnyx ram,  
Zakat,... (338)
- (7) I šub kasalsja čudnoj čelki  
I guby - fialok. (118)
- (8) On otdelilsja i privstal,  
Kistjami kapelek poviši,  
Na palec, na dva ot lista,  
Na poltora - ot kornevišča. (205)

In (1)-(8) the contacting pairs are *coordinated, enumerated*. Another widespread type of connection in Pasternak is *by comparison*, cf. (9)-(11):

- (9) Davaj ronjat' slova,  
Kak sad - jantar' i cedru... (150)
- (10) ... i, kak ovragi èxom,  
Polny kovry vsem igrannym... (358)
- (11) On grezit volej, kak lakej,  
Kak pensiej - starik buxgalter (205)

That 'distributive contacts' recur in the poet's verse, are characteristic of his diction and form a *syntactic motif* related to something essentially "Pasternakian", seems evident. I propose to make this intuitive perception explicit, i.e. to indicate, more or less formally, the place of this motif in the overall structure of Pasternak's poetry. In my opinion, this requires a metalanguage formalizing the notions of "poetic world" and "invariant motif".

## 1.2. The means and ends of description

A theory of this kind - "poetics of expressiveness" - has been developed by Yuri Shcheglov and the present writer (1976). It proposes to describe the *structure* of a literary text as its *derivation* from its *central invariant*, or *theme*. The texts of one author, and accordingly, their derivations, usually have much in common. Therefore, an *invariant derivation* of everything recurrent in the texts, i.e. of the author's *invariant motifs*, can be set up. The *hierarchy of the invariant motifs*, crowned by their *invariant theme*, is proposed as an explication of what is usually called the *poetic world (PW)* of an author.

To describe a motif then means to specify its place in this hierarchy, i.e.

- (i) its *functions* = the more abstract motifs it expresses;
- (ii) its *synonyms* = cognate motifs carrying roughly the same functions;
- (iii) its *variants* = more concrete realizations.

The project seems natural as long as by motifs we traditionally mean recurrent situations or images from *the referential sphere* ("life", "ideology" etc.). I have described several such "real-life" motifs: the 'window' in Pasternak, the 'superior peace' and 'idleness' in Pushkin (Zholkovsky 1978, 1980a, 1981). The problem arises, however, whether we can proceed in the same fashion with a motif belonging to *the sphere of code*, i.e. of literary "tools", such as narrative, perspective, ... meter, rhyme, ... syntax, phonetics, ... and so on.

Poetics of expressiveness insists on treating the spheres of message and code similarly. If that is so, a recurrent syntactic item should, just like "normal" motifs, be seen as a "thing" (i) embodying certain functions, (ii) synonymous (= syntematic) with certain other "things" and (iii) embodied by certain more concrete syntactic "things".

In Zholkovsky 1980c I briefly considered in this way one code-sphere invariant - a specifically Pasternakian kind of adverb. The present paper analyses - along similar lines, but more comprehensively and with a view to elaborating a format for the description of code-sphere motifs in general - the syntactic construction of 'distributive contact' (DC).\*

## 2. Pasternak's Invariants: Imagery and Grammar

### 2.1. The poetic world

I proceed from a description of Pasternak's PW (see Zholkovsky 1978, 1980b, cf. also Nilsson 1959) that formulates the

---

\* The outlined approach is similar to studies based on what Donald Freeman (1975:19) calls "the Ohmann hypothesis" ("stylistic preferences reflect cognitive preferences", Ohmann 1962:22; for more references see Freeman's article). There seem to be far-reaching affinities between syntax and the poetic vision of Dylan Thomas, as described by Freeman, and those of Pasternak. It should probably be stressed in this connection, that the object of my study is an abstract construction, an invariant, and not any one of its textual manifestations.

central invariant as '*magnificence and unity of existence*'. Variations on its two subthemes - 'magnificence' and 'unity' - and combinations thereof seem to determine the entire framework of Pasternakian imagery.

'*Magnificence*' takes the form of: 'great quantities and sizes'; 'complete sets, universality'; 'rapid movements' and other 'intense physical phenomena'; 'ecstatic overpoweredness' and so on; it often follows the rhetorical formula 'even apparently non-magnificent (small, ordinary, easy, simple, unpleasant,...) things are magnificent (big, exceptional, difficult, complicated, sublime,...)'.

'*Unity*' is manifested by 'contacts' ('clinging', 'penetrating', 'leaving traces', 'similarity', etc.) between 'distant partners' ('ground/skies', 'home/external world', 'Man/Nature', 'physical entities/abstract categories' etc.).

The two subthemes often *combine* into motifs like: 'enveloping' (= 'touching'+ 'completeness'); 'clutching' (= 'touching'+ 'intensity'); 'overpoweredness by natural forces' (= 'ecstasy'+ 'contact with Nature') and so on. One of the more concrete combinations is the '*window*', that invariably brings 'home' into 'contact' with 'external world' (by way of 'penetration', 'traces' etc.) and often depicts 'magnificently intense' states ('trembling', '[metaphorical] sweat or tears' etc.). It is synonymous with the motifs of 'door', 'breakfast on the grass' (= 'cooking [Man, home] out [Nature]'), to 'home-landscape' metaphors and, in a widening circle, to many other Pasternakian images.

On a par with such "real-life" motifs are the no less numerous 'intensities' and 'contacts' in the code sphere, e.g.:

On the '*magnificent*' side:

the poet's favorite 'plural nouns', among them 'plurals of sets', and 'plurals of *singularia tantum*' (= morphological manifestations of, respectively, 'big', 'immense' and 'excessive' quantities);

'comparative and superlative' forms of adjectives (= morphological 'intensity');

'heavy consonant clusters' and 'heavy constructions' (= phonetic and syntactic equivalents of 'difficulty, overpoweredness');

'long enumerations, often of plurals, sometimes tautological'

e.g. *guby i guby* (= syntactic counterparts of 'great', 'immense' and 'tiresome' quantities).

On the 'unity' side:

'metaphors' and 'metonymies' (= stylistic counterparts of 'similarity');

'paronymies' and 'paronomasias' (= phonetic 'similarities'),  
e.g. *šljuzy žaljuzi*;

'shifts in co-occurrence' (= lexical-syntactic 'similarity'),  
e.g. *na glaza navernulis'...salivy*, instead of *...slesy* and so forth.

Some linguistic motifs embody both central subthemes simultaneously, e.g.:

'enumerations that bring together distant partners' (= 'many'+ 'contact'), cf. *Pribory, zvezdy, sveči...*;

metaphors, hyperboles, paronomasias, etc. that equate disparate terms (= 'similarity'+ 'great difference') cf. *'grim - duša', 'Kavkaz - smjataja postel', 'šljuzi - žaljuzi*;

'saturated constructions' with numerous actants ('heaviness'+ 'multiplicity'+ 'bringing into contact'), cf.:

(12) *Veter...treplet rečku vetkoj po ščeke* (147)

(13) *Siren'ju most podokonnik prodrogšij abria lednika* (106)

(14) *Zapad...primetsja zlop'jami oapat', što pod bufera ne popal* (70).

## 2.2. The place of 'distributive contact'

The DC construction results from the combined effect of three characteristic principles of Pasternak's grammar that implement both 'magnificence' and 'unity'.

I. "Accumulation" of many items, responsible for the effects of 'multiplicity, heaviness, long-windedness, difficulty' (i.e. 'magnificence') and 'bringing together, contact' ('unity').

There are two basic types of "Accumulation":

"Linear", that increases the number of terms, or positions, in strings (cf. the 5-term string in (12));

"Vertical", that increases the number of items in a position (or of entire strings).

II. "Concord" of strings, responsible for 'similarity, contact' ('unity') and 'symmetry, simplicity, easiness' (one of

the rhetorical poles of 'magnificence', see 2.1.). "Concord" operates on many levels - semantic, lexical, syntactic, metrical, phonetic, etc.

III. "Ellipsis", responsible for 'colloquialness, casualness' and 'emotionality, impetus' (respectively 'ordinariness' and 'intensity', the opposite poles of 'magnificence'). "Ellipsis" also promotes the effects of "Accumulation" (by linking more strings) and "Concord" (by relying on similarities). All in all, it embodies 'multiplicity', 'difficulty', 'emotionality', 'similarity', 'symmetry', 'easiness', and 'casualness'.

It is worth note that "Concord" and "Ellipsis" enhance 'simmetry, easiness, casualness' *without reducing*, in fact, *by increasing* 'multiplicity, difficulty and emotionality': opposites meet not half-way, but in their extreme manifestations.

In terms of the 3 principles the 'distributive contact' construction derives, very schematically, as follows:

(15) → (16) → (17) → (18)

(15) "Linear Accumulation" results in 'long saturated strings', e.g.  
'A brings B into contact K with C in its part D':

A-B-K-C-D\*

(16) "Vertical Accumulation" results in (a), (b) or (c):

(a) 'multiple-term strings' (MS), e.g.:

A-B-K-C-D  
E            F  
              G

(b) 'conjoined strings' (CS), e.g.:

A -K1-D  
[A]-K2-E-F

(c) 'juxtaposed strings' (JS), e.g.:

A-B -K1-C-D  
E-K2-F  
G-H -K3-J

(17) "Concord": 'parallel strings' (PS), e.g.:

A1-B1-K-C1  
A2-B2-K-C2

(18) "Ellipsis": 'distributive contacts' (DC):

A1-B1- K -C1  
A2-B2-[K]-C2

---

\* Here and below, K stands for the verb of contact and letters A, B, C, ... for its actants in the order of their appearance in the string. Implied or deleted terms are given in brackets, noun phrases (NPs) dependent on actants are in parentheses. Figures before letters (e.g. 2B) show the number of coordinate items in a multiple term. Figures after letters (e.g. A2) indicate the correspondence between respective terms in successive strings, e.g. B1 and B2 refer to parallel, but different actants that appear in strings 1 and 2, while B2 repeated, say, in string 2 and string 3 refers both times to the same actant (as in examples (40) (46) below).

In what follows I begin with structures cognate to 'distributive contacts', i.e. illustrate stages (15)-(17) of DC's transformational history. Special attention is paid throughout to various transitional links between structures. In this way I am trying to show how 'distribution' is inherent in Pasternak's syntax and is, so to speak, naturally born out of its foam.

## II. COGNATE CONSTRUCTIONS

### 1. 'Multiple-term strings' (MS)

#### 1.1. MSs with one 'multiple term' (MT)

- (19) (a) Kosuju ten' zari rodnit  
S kosoju ten'ju spin Prodol'nyj  
Velikoknjažeskij rudnik  
I les tenej u vxoda v štol'nju (221) (b) A-K-B-2C
- (20) (a) I pod govor stoustyj  
Ljustra topit v lučax  
Pleči, spiny i bjusty,  
I serežki v ušax (478) (b) A-B-K-C-4D
- (21) (a) Udar togo že groma kopiju  
Mne svel s kakix-to neznakomcev.  
On svel ee s ix gub, s ix lackanov,  
S ix tulovišč i tualetov <...>  
S ix bljudeček i fizionomij ...(194) (b) A-B-C-K-D  
↓  
A1-K-B1-[C]-6D2

The 4-term string (19) is almost unreadable, in spite of the elaborate lexical and syntactic symmetry (*Kosaja ten'+Gen*) between the contacting partners (A,B). This is due to: inversion (Subject = 2C at the end); syntactic complexity and diversity of NPs; enjambement in one of them; misleading lexical similarity (*ten'*) between C and A,B; imaginativeness of denotation. On the contrary, the 5-term example (20) is very symmetrical and simple.

The two strings juxtaposed in (21) display a "still" of the transformational history of the MS emerging in lines 3-5 as a result of multiplication of the actant D.

#### 1.2. Two MTs

- (22) (a) Zemlja i nebo, les i pole  
Lovili ètot redkij zvuk,  
Razmerennye èti doli  
Bezum'ja, boli, sčast'ja, muk(430) (b) 4A-K-2B-(4N)

- (23) (a) Sneg tek s rasstegnutyx enotov, (b) A-K-2B-2C  
 S podmokšix, slipšixsja lisic  
 Na led okonnyx perepletov  
 I často na pleči žilic (78)
- (24) (a) Ego zarej, ego rukoj, (b) 3A-K-B=C-3D  
 Lenivym vejan'em volos ego  
 Počerpnut za oknom pokoj  
 U ptic, u kryš, kak u filosofov (172)

The three examples are given in the order of greater "Li-near Accumulation" and "Concord". In (22) the string is only 3 terms long, the last line containing NPs dependent on another NP (*doli*), not on the VP (*loveli*); the numerical symmetry is imperfect (4 vs. 2+4). Example (23) is 4-term, quantitatively symmetrical and, what is more, takes a first, very tentative step towards 'distribution': the adverb *často* 'often' suggests that the Bs together 'contacted' one of the Cs (*léd*) and separately, on some occasions, the other (*pleči*). The last example is 5 terms long and ideally symmetrical (3 items in each of the MTs), so that 'distribution' becomes theoretically possible (cf. (28) below).

### 1.3. Some transitional cases

- (25) (a) Vo vsem mne kočetsja dojtj (b) A1 - B-K-C1  
 Do samoj suti.  
 V rabote, v poiskax puti,  
 V duševnoj smute,  
 Do suščnosti protekšix dnejj  
 Do ix pričiny,  
 Do osnovanij, do kornej,  
 Do serdceviny (446) (c) 3<A2>-[B-K-C1]  
 (d) [A2-B-K]-5C2

This "still" of MS's transformational history is remarkable for the "Ellipsis" that reduces strings (c), (d) to their MTs. But if the (purely emphatic) periods are replaced by commas, the whole sequence will read as one "scrambled" string: A1-B-K-C1-3A2-5C2, or, with word-order ignored: 4A-B-K-6C.

- (26) (a) To že bešenstvo riska, (b) 3A-K-4B  
 Ta že revnost' i bol',  
 Slili rol' i artistku,  
 I artistku i rol' (476)

This example is a borderline case for a different reason: the same verb's alternative government would have made the construction distributive:

- (27) (a) \*Slili rol' s artistkoj (b) ...- K -B1-C1  
I artistku s rol'ju ...-[K]-B2-C2

But as it is, both *rol'* and *artistku* together fill, in each line, just one position (of the Direct Object), so that no distribution occurs.

Potential 'distribution' also hovers over strings with quantitatively symmetrical MTs, e.g. (23), (24), (37), cf. the following distortion of (24):

- (28) (a) \*Ego zarej počerpnut za oknom (b) A1- K - B-C -D1  
Pokoj u ptic, ego rukoj - u kryš, A2-[K]-[B-C]-D2  
Vejan'em ego volos - [kak] u filozofov A3-[K]-[B-C]-D3

#### 1.4. Comparative MSs

Multiple terms can be created by comparisons (to say nothing of similes that *lengthen* coordinative MTs, e.g. in (24)); cf.

- (29) (a) I v noč' ženevskuju, kak v kosy (b) 2A-B-K-5C  
Južanki, južom vpleteny  
Ogni rožkov i abrikosy,  
Orkestry, lodki, smex volny (106),

where the duplication of A is due to a comparison.

Sometimes the simile does not only multiply an NP, but introduces an implicit VP as well, cf.

- (30) (a) Toj že p'esoju nepovtorimoj, (b) 2A-[B]-K < (c)  
Točno zapaxom kraski dyša,... (202) (c) \*A1-[B]-K1  
A2-[B]-K2

The verb is punningly used in two different meanings (*dyša* = 1. inspired with; 2. inhaling): taking down the implied meaning, we obtain a 'conjoined' version (30c) of the same string (for its 'juxtaposed' version see (55)).

The next example has two similes (*ploty, barži*) for one of the terms (*stolet'ja*):

- (31) (a) I, kak splavlajajut po reke ploty, (b) A - K1-B1 -C1  
Ko mne na sud, kak barži karavana, D - E -C3 -K2-F  
Stolet'ja poplyvut iz temnoty. C2-[K2-B1]  
("Gefsimanskij sad")

As can be seen from (31b), the structure combines multiplication of terms (C1, C2, C3) with conjunction of rather long strings. The implied comparative string C2- K2-B1 (\**Kak barži poplyvut po reke*) takes the verb from one of the conjoined strings (K2 =



plete metrical and syntactic parallelism, the lexical identity of B1/B2 (*zemlja*) and the phonetic similarity of C1/C2 ([*ser-*]).

## 2.2. Several strings

- (37) (a) On potonul v tumane,  
Isčez v ego strue,  
Stav krestikom na tkani  
I metkoj na bel'e (462)
- (b) A -K1-B1  
[A]-K2-B2  
[A]-K3-2C3-(2B3)
- (38) (a) S martovskoj tuči letjat parusa  
Naotkos', mokrymi xlop'jami v sljakot',  
Tajut v kanalah baltijskogo šlaka,  
Tlejut po černym sledam kolesa (80)
- (b) A1-K1-B-C1-D1  
[B]-K2-D2-(E2)  
[B]-K3-D3-(E3)

The first example is a miniature one: three 3-term strings. The parallelism in it is almost perfect, both syntactic and semantic, especially between the two initial strings and inside the last. Also this latter symmetry (Nsg, Instr na Nsg, Loc) verges on 'distribution', but the two items are in the same NP (cf. (26), (28)).

Example (38) represents a different pattern of balancing the first half of the quatrain against the second. If in (37) the two short opening strings were followed by a longer third, in (38), on the contrary, the initial 5-term situation contracts into two 4-term formulations of its result, whose semantic and syntactic parallelism is punctuated by the phonetic similarity of the verbs (*tajut/tlejut*).

- (39) (a) Gde i ty, vual' zašpiliv,  
Šljapu špil'koj zakolov,  
Gde i ty, moja zabota,  
Kotik lajkoy zastegnuv, ... (187)
- (b) A - B - ...  
[B]-C1-K1  
[B]-C2-D2-K2  
A - B - ...  
[B]-C3-D3-K3
- (40) (a) <...> potolok <...>  
Taščil vtoroj etaž na tretij  
I pjatyj na šestoj volok<...>  
I polz golodnoju glistoj  
S vtorogo etaža na tretij  
I kralsja s pjatogo v šestoj (238)
- (b) [A]-K1-B1-C1  
[A]-B2-C2-K2  
A -K3- D -B1-C1  
[A]-K4-B2-C2

In (39) there is a regular growth in the syntactic and metrical length of strings. The extremely close semantic, syntactic and lexical parallelism, especially between the last two strings, makes the structure ripe for 'distribution' (\*'... fastening the hat with a pin, the sea-bear[coat] - with

kid-skin [gloves]') .

Example (40) is remarkable for the number of conjoined strings (four), as well as for the parallelism that makes possible the numerous "Ellipses". These, however, do not result in 'distribution', operating as they do, on NPs within, not on VPs between strings.

### 2.3. Comparative CSs

These seem to be rarer than multiple or juxtaposed comparative strings, and, in fact, often border on juxtaposition. Cf.:

- (41) (a) Ovladevali ej, kak Žizn'ju, . (b) A1 -K1-2<B1>  
Ili kak ženščinu berut. (347) [A1? A2?]-B3- K2
- (42) (a) I mne kroit' svoju trudnej, (b) A1 -K1-B1  
Čem rezat' nožnicami vođu (370) [A1? A2?]-K2- C -B2

In both cases a zero Subject can be reconstructed in the second strings as an independent item, not as an implied repetition from the first. In fact, it can be even semantically different: in (41), A1 = the 'they' of the specific context, A2 = 'impersonal they' ; in (42), A1 = 'I', A2 = 'one'.

One more example to show how close CompCS can come to 'distribution':

- (43) (a) Kak guby, - šepčut; kak ruki, - vjažut;  
Kak vzdox, - nevnjatny; kak kisti, - drjaxly,...(101)
- (b) A1-[B]-K1  
A2-[B]-K2  
A3-[B]-K3  
A4-[B]-K4

The four ideally parallel comparative strings owe their dashes to inversion, not "Ellipsis", but on the surface they resemble DCs very much (for a transformational link to real DCs, see (76)).

### 3. 'Juxtaposed strings' (JS)

Juxtaposition can be expressed by a conjunction, a comma, a semicolon or a period. But 'juxtaposed strings' cannot, by definition, share terms and are linked by parallelism only. The more similar the strings the more integrated, i.e. both complex and easy, the juxtaposition. While the similarity of

NPs is a step towards 'conjunction' and partial loss of complexity, the similarity of verbs can lead to 'distribution', i.e. to both more complexity and more easiness.

### 3.1. Coordinative juxtaposition

- (44) (a) Za zdan'ja zadevajut poezda  
I rel'sami beremenny derev'ja (320) (b) A1-K1-B1  
A2-K2-B2
- (45) (a) Zaborom kralsja konokrad  
Zagarom krylsja vinograd (166) (b) A1-K1-B1  
A2-K2-B2
- (46) (a) "Prišel" - letit ot vjaza k vjazu, (b) A-K1-B1-C1  
"Prišel" - stvolj lepečet stvol<...> A-B2-K2-C2  
"Prišel" - letit ot pary k pare(352) A-K3-B3-C3

In (44) a certain semantic similarity (cross-contacts, of different types, between railroad and its surroundings) is reinforced by complete syntactic parallelism between, and phonetic similarities within the strings ([z-d-š]; [i/e-rê]).

In (45) considerable differences are forced into a striking external parallelism. The phonetic, prosodic, morphological and syntactic symmetries are obvious. Different are: the types of contact ('moving along'/'leaving a trace'), the grammatical meanings of the Instrumental (locative/agentive) and of the reflexives (intransitive/passive), the word-formation of the two Subjects (compound/simple).

Complete parallelism is attained in (46), where there are lexical symmetries inside every string (B = C), and one of the NPs (A) is identical throughout not only lexically, but referentially as well (and thus ripe for conjunction reduction).

### 3.2. Transitional cases

'Juxtaposed strings' can be said to emerge from CSC - by making different the conjoined NPs, and to breed DCs - by making identical (and thus elidable) the parallel VPs. Hence the typical borderline cases.

- (47) (a) Za polden' poskorej usest'sja,  
I, perečtja ego s azov,  
Vpisat' v nego tvoe sosodstvo(366) (b) A - [B]-K1  
[B]- K2-A -C2  
[B]- K3-A -D3
- (48) (a) Zavalivaj okna i ramy zakleivaj(85) (b) [A]-K1-B1  
[A]-B2-K2

In (47) the common term shared by JSs is the zero impersonal Subject of an Infinitive construction (B). (In fact, (47) is really inbetween JSs and CSs, as its second string is a gerund phrase, conjoined to the first.) In (48), the common term is the zero 2nd person sg. Subject of Imperatives.

The next three examples come increasingly closer to 'distribution'.

(49) (a) Za što že p'jut? Za četyrex kozjaek, (b) A1-K1 -[B1]  
 Za ix glaza, za vstreči v mjasoed, [K2-B2]-3A2  
 Za to, čtoby počtom stal prozaik C3-K3 -D3  
 I polubogom sdelalsja poet (313) C4-K4 -D4

(50) (a) Imi svoj krugozor už slučalos' zavesit'  
 Ix tumanom slučalos' zastlat' i čužoj (183)  
 (b) A1- B1 -[C1]-K'1-K"1  
 A2-[C1]-K'1-K"2-B2

(51) (a) Vsju žizn' ja byt' xotel, kak vse, (b) A1-K'1-K"1-B1  
 No vek <...>  
 I xočet byt', kak ja (240) B2-K"1-K'2-A1

Not only are the contacting partners (C,D in (49); A,B,C in (50); A,B in (51)) similar in many respects, but the contact verbs themselves are near-synonyms (in (49), (50)) or even the same words (in (51)). In (50) lexical identity covers half the Predicate, in (51), the whole of it. The parallelism between NPs in (50) even leads to their partial "Ellipsis" (B1 = *svoj krugozor*, B2 = *čužoj* [*krugozor*]). A 'distributive' version of, say, (50) would look like (52), cf.:

(52) (a) \*Imi svoj krugozor už slučalos' zavesit'  
 Ix tumanom - čužoj.  
 (b) A1-B1-[C1]-K'-K"  
 A2-B2-[C1 -K'-K"]

### 3.3. Comparative juxtaposition

(53) (a) Kak zatopljaet kamyši (b) K1-A1-B1  
 Volnen'e posle štorma,  
 Ušli na dno ego duši K2-B2-2A2  
 Ee čerty i formy. (441)

(54) (a) Peregorodok tonkorebrost' (b) [A1]-B1-3K1  
 Projdu naskvoz', projdu, kak svet,  
 Projdu, kak obraz vxodit v obraz A2 -K2-B2  
 I kak predmet sečet predmet. (344) A3 -K3-B3

In (53) the semantically parallel terms are presented with syntactic conversion: 'B1 drowns A1 / A2 sinks into B2'. Parallels on all levels are more complete in (54), with the second of the two comparative strings echoing the main clause even in government (B1, B3 = Accusative).

The following examples are increasingly complex - 4 and even 5 terms long.

- |   |  |                          |
|---|--|--------------------------|
| (55) (a)                                  |  | (b)                      |
| Kak ja trogal tebjal Daže gub moix med'ju |  | A1- K1 -B1               |
| Trogal tak, kak tragediej trogajut zal    |  | C1-[A1 -B1]-K1           |
| (198)                                     |  | C2-[A2]-K2 -B2           |
| (56) (a)                                  | Ona byla tak doroga,                   | (b) A1-K1-B1-C1          |
|   | Emu čertoj ljuboju,                    |                          |
|   | Kak morju blizki berega                | B2-K2-A2-C2              |
|   | Vsej liniej priboja (441)              |                          |
| (57) (a)                                  | <...> kak mokrye požni                 | (b)                      |
|   | Ot veka položeny godu v podnož'e,      | A1-B1-K1-C1-D1           |
|   | Tak každomu serdcu kladetsja ljubov'ju | C2-K2-B2-A2-D2           |
|   | Znobjaščaja novost' mirov v izgolov'e  |                          |
|   | (105)                                  |                          |
| (58) (a)                                  | V stixi b ja vnes dyxan'e roz,         | (b) A1-B1-K1- 6C1 -(3D1) |
|   | Dyxan'e mjaty,                         |                          |
|   | Luga, osoku, senokos,                  |                          |
|   | Grozy raskaty.                         |                          |
|   | Tak nekogda Šopen vložil               | B2-K2-C2-(4D2)-A2        |
|   | Živoč čudo                             |                          |
|   | Fol'varkov parkov, rošč, mogil         |                          |
|   | V svoi štjudy (447)                    |                          |

In (55), the syntactic parallelism is quite complete, but this becomes clear only after the first and the elliptical second sentences are integrated into a 4-term string (C1-A1-B1-K1); also missing is metrical symmetry (pause, enjambement). The example is remarkable for the kind of punning lexical identity between VPs (*trogal* = 1. touched; 2. moved), implied in comparative strings like (30). The 4-term example (56) illustrates more or less perfect symmetry. In (57) the parallelism of two heavy 5-term strings is very ingenious: note the lexical "Concord" of the verbs (*položeny/kladetsja*) and the similarity of government and of the lexico-morphological structure of D1, D2 (*podnož'e/izgolov'e*). The only discrepancy seems to be between B1 = *ot veka* and B2 = *ljubov'ju*, but it is, in fact, compensated by the play on the prepositional government *ot* + Genitive:

it means 'from (time immemorial)', but also 'by (time)', cf. Pushkin's *ispolnen dolg, zaveščannyj ot Boga*, i.e. '... by God'. In (58) the near-perfect symmetry between two separate sentences is transparent.

### III. DISTRIBUTIVE CONTACTS (DC)

I list all the occurrences of DCs I was able to find, but comment only on some of them. I begin again with simpler structures and proceed to more complex and symmetrical ones.

#### 1. Coordinative DCs (CoordDCs)

##### 1.1. "Simple" DCs (see (59)-(66) and also (1),(7)).

- (59) Predmety obixoda šli rabočim,  
A cennosti i proviant - kazne (338)
- (60) Tut žil Martin Ljuter. Tam brat'ja Grimm (108)
- (61) Degtem i dokami paxnet nenast'e  
I ogurcami - barkasov kora (80)
- (62) <...> kogda on znakomil  
S imperiej carstvo, kraj - s kraem (79)
- (63) <...> smešav v odno  
Morskuju nizost' s samym vysšim,  
S zvezdami - dno (224)
- (64) Teper' ne sverstniki počtov,  
Vsja šir' proleskov, mež i lex  
Rifmuet s Lermontovym leto  
I s Puškinym gusej i sneg (362)
- (65) Čtob vposledstviu strast', kak nauku,  
Obožan'e, kak podvig, postič' (485)
- (66) I balka u vxoda jutila udoda,  
I detjam v ugodu, zapeč'e - sverčka (355)

The first two examples are, perhaps, the simplest possible: a minimum of three terms in normal - and parallel - word-order and with commonplace syntactic and lexical co-occurrence. Word-order is straight also in (1),(7) and (66), but some of the lexical collocations there and in (62)-(64) are quite imaginative.

*Inversion* is a usual means of both straining the structure

and making it more cohesive. In (61) the Subject is placed at the end of both strings. In (62)-(64) the order of the contacting NPs is inverted in one or both strings. Finally, (65) engineers a sort of "suspense" by applying "Ellipsis" of the VP to the first, not to the second string.

A characteristic way of stressing the "Ellipsis" is shared by (7) and (63): the elliptical line is also *metrically short* and thus "gaping".

Of the two most "difficult" DCs - (64) and (66) - the former owes its complexity, among other factors, to its two multiple terms, the latter, to its length (5 terms in the second, elliptical string) and to an ingenious metrical-syntactic arrangement: stress on every ictus and the prosodic similarity of all the words (eight times - ˘ - ) together with the lack of syntactic parallelism between strings (especially between the first hemistichs, set off by caesuras and internal rhymes) turn the structure into an unparsable monotony.

1.2. "Complex" DCs (see (67)-(75) and also (2), (4)-(6), (8))

- (67) Zovut ix ljubkoj. Aleksandr Blok,  
Sestra, žena i syn - nočnoj fialkoj (596)
- (68) <...>step' neslas'  
Rekoj bezbrežnoj k morju, i so step'ju  
Neslis' stoga, i so stogami - noc' (235)
- (69) On sostavljaet v èti migi,  
Kogda on za serdce berët,  
Predmet i sodержan'e knigi,  
A park i klumby - pereplët (455)
- (70) S podplyvšej lodki cep' upala  
Zmeej gremučeju - v pesok,  
Gremučeju ržavčinoj - v kupavu (120)
- (71) I na lob po žare  
Sočilis' skvoz' malinnik,  
Gde - blesk oranžerej,  
Gde - belyj korpus kliniki (143)
- (72) I budto voroša kaštany,  
Sovkom k žarovnjam v kuču sgreb  
Mužčin - arak, a gorožanok -  
Illuminovanyj sirop (106)

- (73) Vybegajut, idut  
S galerej k vorotam,  
Pod xorugvi,  
Ot vorot - na moroz,  
Na prostor <...> (252)
- (74) Vesennee dyxan'e rodiny  
Smyvaet sled zimy s prostranstva  
I černye ot slez obvodiny  
S zaplakannyx očej slavjanstva (425)
- (75) Sidit takoj zavzjatyj risoval'sčik  
I inogda risuet *lune de miel*  
Kuskom bedy, krošaščejsja mež pal'cev,  
Kuskom zdorov'ja - bešenyj košmar,  
Oblomkom bređa - svetloe blaženstvo (234)

All the structures contain no less than 4 terms and display some familiar and some new types of complication.

In the first three examples, the dash stands for a *different morphological form* of the deleted verb: in (68) the dash covers a switch from 3 pl. to 3 sg.; in (69) and (4), vice versa. In (67) the verb is morphologically the same (*zovut*), but the grammatical meaning is different (personal *vs.* impersonal 'they', cf. comments on (87), (88)). In fact, discrepancies in Subject-Predicate concord should have been noted already in (60), (64) and (66).

Incidentally, wrong agreement is only possible when 'distribution' involves the Subject. This is inevitable in 3-term strings, but a matter of choice in longer ones, where the "normal and easy" case is 'distributive contact' between Objects. In addition to the four mentioned examples, the Subject is 'distributed' also in (71), (72).

In both latter cases, as well as in (2), (6) and (68) the Subject is moreover *inverted* - placed at the end of strings. Inversion of other terms occurs in (2), (4)-(6), (70), (72), (75), and is at its highest in (2), where the Objects are scrambled, the Subject is at the end and the verb is "suspended" (cf. (65)). A technique related to inversion is the *insertion* of gerund or participial constructions or of entire clauses between the verb and the 'distributed' sequence, cf. (8), (69), (75) and also the 'scrambled' insertions in (27), (39). The record of word-order normality is probably set by (74).

'Distribution' naturally calls for a parallel order of respective NPs in the string that share the same VP (e.g. *nuš-du na nežnost', ad na raj* in (1)) and the parallelism is there in most cases. It results in easy symmetries when the structure is otherwise simple too: (1), (7); it helps discipline a long, saturated or lexically difficult sequence: (74), (75); it stresses an inversion by repeating it: (2), (5), (70), (75).

Sometimes, however, parallelism is, deliberately it seems, undermined: the respective NPs appear in *reverse order*, e.g. *znakomil s imperiej carstvo, kraj - s kraem*, see also (4), (6), (63), and (75). In (6) the reversal is underpinned by a *phonetic linking of the "wrong" terms*: *plamenem* is the semantic and syntactic counterpart of *ognem*, but it is positionally and phonetically similar to *ramen'e*. In (75) the word-order is parallel only in two out of three 'distributive' pairs, the syntactic reversal being supported this time by *semantic means*: 'the artist draws now the good with bad, now the bad with good, now again the good with bad'.

One syntactic way of downplaying the parallelism of DCs is by varying and even *contrasting the number of items* in respective NPs; cf. (8), (67), where one term is multiple and the rest are single; or (69), where the first string has a single Subject and a multiple Object, while the second, vice versa.

Parallelism (and "Concord" in general) can also be both made use of, i.e. stressed, and downplayed by "Ellipsis" within NPs, e.g. in (69) *predmet i soderžan'e knigi - pereplet [knigi]*, see also (8), (67).

Sometimes there is a sort of "relay" between strings, e.g. in (73) the second string continues the movement begun in the first (note common word *vorota* that links the two legs of the itinerary). A similar, but purely ornamental (semantic and lexical) "relay" links the pairs in (75): *kuskom - kuskom, košmar - bred*. A more trivial "relay" often accompanies positional reversal, if the syntactic hiatus places clearly similar terms side by side, e.g. *ramen'e - ognem - plamenem* in (6), *nizost' - s...vysšim - s zvezdami* in (91). "Relay" (like "Ellipsis") promotes the overall cohesion of the structure, making it both more complicated (by adding an extra pattern) and easy (by providing a natural itinerary through the structure).

One type of complication is purely *quantitative*. Sometimes it is due to the *number of terms* in the strings (cf. the 5 to 6-term structures in (63), (70)-(72)); in other cases, to *multiple terms* (cf. (8), (50), (61), (64), (67), (69), (73)) - or to the *sheer length of NPs* (cf. (5), (74), (75)); or finally, to the *number of strings* (three in (5) and (75); five in (4)).

Of the *qualitative* complications, *difficult lexical composition and co-occurrence* are probably the most important; especially imaginative they are in (5), (71), (72), (75).

### 1.3. Transitional cases ((76)-(87))

1.3.1. First of all, structures, which for some reasons are only *half-distributive*:

- (76) I ulicy obyknovenno  
Nevinny byli, kak mol'ba,  
Kak svjatost' - neprikosnovenny (79)
- (77) I vot na ètu šir' razdol'ja  
Gljadjat iz glubiny vekov  
Naximov v zvezdnom oreole  
I v medal'one - Ušakov (421)
- (78) Im milosti vozveščeny  
Zemlej - v každoj kamennoj treščine,  
Travoj - iz-pod každoj steny (461)
- (79) Vot tut s razbega on i naletel  
Na Sašku Bal'ca. Vsej skvoznoj okrugoj,  
Vsej t'moj. Na poluson. Na poluten'.  
Na čto-to vrode roka. Vrode druga.  
Vsej svetovoj natugoj - na portal,  
Vsej lajkoju uprugoj - na derev'ja... (322)
- (80) Tut točno dym i liven', mda i gam,  
Ulybkoju k ulybke, griva k grive,  
Žemčužinami l'nuli k žemčugam (329)

In (76) the doubtful point is whether the copula *byli*, deleted in the second string, rather than the entire Predicate (= copula + Adjective), should be considered as the 'contact' verb (cf. the partial identity of the complex Predicates in (67))

In (77), (78) the ambiguity is whether the prepositional phrases in lines 3 and 4 are actants in their own right or parts of complex NPs. In the latter case they would belong with semi-DCs of the type of (26), (32), (37). But the tilt is towards 'distribution', owing to inversion (in (77)) and emphatic intonation (dashes).

Example (79) is another "slow-motion" transformational history (recall (21),(25)). The first four lines present the process of fragmentation, ellipsis, and scrambling of the initial sentence, the last two crystallize the fragments into a 'distributive' pattern.

In (80), in addition to the CoordDCs (lines 2-3), there are two candidates for CompDCs (line 1). Just candidates, because they are both merely MTs, i.e. undistributed noun phrases. The candidacy is supported by a grammatical parallelism with one of the DC-strings (the Nominative - *griva k grive*). Incidentally, the structure displays a long "suspense" of the verb, characteristic of CompDCs (see 2.2).

### 1.3.2. Grammatically acceptable DCs

- (81) My sjađem v čas i vstanem v tret'em,  
Ja s knigoju, ty s vyšivan'em (436)
- (82) I mšistye solnca ložatsja s opuški  
To reškoj na plotnoe tlen'e pnja,  
To mutno-zelenym orlom na ljagušku (181)
- (83) Obnjavšij, kak poët v rabote,  
Čto porozn' v žizni vidno dvum,  
Ođnim koncom nočnoe Poti,  
Drugim - svetajuščij Batum (344)

There seem to be two basic ways of grammaticalizing 'distribution':

- (i) by *introducing* an anticipatory plural and then needing two singular DCs to justify it, e.g. in (81): *my* 'we' = *ja* 'I' + *ty* 'you', see also (77);
- (ii) by using special *splitting* constructions, e.g. "alternating" (*to - to* 'now - now' in (82)) or "adding" ones (*ođin - drugoj* 'one - the other' in (83)).

In (71) both techniques are represented: *sočilis'* is an "anticipatory" 3rd person plural, while *gde - gde* is an "alternating" conjunction.

### 1.3.3. Syntactically distributive, but semantically non-contact predicates.

- (84) "Ogorodites' ot v'jugi v stixax  
Šuboj; ot neba - svečoju; trexgornym -  
Ot dunoven'ja nadežd ... (75)

- (85) Vzvilos' mečom Damokla: rys'ju!  
I liš' spust'ja mgnoven'e: marš! (228)
- (86) Oni zamečali: s vody pokudeli  
Zabory - zametno, kresty - slegka (190)
- (87) <...>Vse javstvennee pribyvati' zdorov'e  
I vse zametnej iskrennost' i čest' (376)

In (84) the triple DC is pointedly anti-contact, conveying the idea of 'shutting off'. In (85) the 'contact' between the circumstances (of manner and time) and the commands is a very tenuous abstraction (cf. the indisputable 'contact' with direct speech in (46), (67)). The same applies to (86) and (87), where 'distribution' involves the Subject and the Predicate's adverbial modifier.

To conclude, these "non-contact" distributive strings belong with DCs by virtue of structural similarity to them, i.e. due to the links (i.e. contacts) they forge on the purely verbal level.

## 2. Comparative DCs (CompDCs)

Although less numerous than CoordDCs, these are sometimes structurally more elaborate and, of course, more closely bound syntactically (they are hypotactic by definition).

### 2.1. CompDCs proper (see (88)-(96) and (9)-(11))

- (88) Letit v okoško pustoš',  
Kak gost' na ogonek (273)
- (89) On spal, ves' sijajuščij, v jasljax iz duba,  
Kak mesjaca luč v uglublen'e dupla.  
("Roždestvenskaja zvezda")
- (90) Kogda ja na glazax u vsej  
S toboj, kak s derevom pobeg,  
Sroslas' v svoej toške bezmernoj.  
("Magdalena I")
- (91) Ty tak igrala ètu rol',  
Kak lepet šljuz - kormoj (119)
- (92) Nočam solov'em obladat',  
Čto vedrom polnovodnym kolodcam (92)

- (93) Kak slepoj ščenok - moloko,  
Vseju tem'ju pıxt neosoznannoju  
P'et sijan'e zvezd častokol (169)
- (94) I čto rasteksja polosoju  
Ot eli k eli, ot ol'xi  
K ol'xe, železnyj i kosoju,  
I židkij, i v snega dorog,  
Kak ugol' v pal'cy kuzneca,  
S šipen'em vpivšijsja potok  
Zari bez kraja i konca (87-88)
- (95) Po kletke i vljubčivyj klest  
Zernom tak zadorno ne bryžžet,  
Kak žimolost' - rossyp'ju zvezd (92)
- (96) Koptivšij rassvet byl snotvornym. Ne inače.  
On im byl  
Lesnym pečnikom, zlojazyčnym Gorynyčem,  
Kak opij poputčiku opytym vorom (86)

Comparative DCs seem to resort more readily, than CoordDCs, to a "suspense" of the shared verb, which appears *after* the string (= comparative clause) from which it is deleted. In pure cases the verbless string precedes the complete main clause (cf. *kak ovragi [polny] šxom, / Polny kovry vsem igrannym* in (10), see also (93), (99)), but sometimes it is inserted in the middle of the main clause (cf. *ja... / S toboj, kak s derevom [rossja] pobeg, / Sroslas'...* in (90), see also (94)).

For these five CompDCs we have only two "suspended" CoordDCs, see (2) and (80). Probably, CompDCs, as hypotactic structures, are more cohesive and thus can better hold a "suspense".

A different type of "suspense" is at work in (95), which, straightened out, means:

- (97) \*žimolost' bryžžet rossyp'ju zvezd bolee zadorno,  
čem vljubčivyj klest [bryžžet] zernom po kletke

As is clear from (97), the main clause is *žimolost' [bryžžet] rossyp'ju zvezd*. The structure is strained by two deviations: the main clause (i) *comes after* the comparative clause and (ii) *is verbless*; but (iii) the verb itself is not "suspended". Of the three, deviation (ii) is shared by all "suspended" CompDCs (see above), while its combination with (ii) and (iii) is unique and due to the negative transformation (97) → (95): the verb cannot be suspended because the negation needs

it rightaway in order to be attached to it.

CompDCs display many familiar types of complication: Subjects involved in 'distribution':(95),(96); inversions:(11), (88),(93); quantitative heaviness:(89),(90),(93),(94),(96); lexical difficulties:(9),(10),(91)-(96); etc.

Let us note the especially difficult syntax in (92), with the agent in the Dative and the patient in the Instrumental (both inflected in *-m*), accompanied by strain in lexical and semantic co-occurrence ('nights possess the nightingale, wells - the bucket'). Notice also the elaborate equation of two long (4-term) strings in (96), complicated by the Passive voice, multiplicity and scrambled word-order.

Among the lexical *tours-de-force* the most interesting seems to be the play on different meanings of the verb involved in 'distribution', e.g. *ronjat'* (= 1. to drop; 2. to utter casually) in (11); see also (91). The potential noted as early as (30) and (55) is thus realized: the dash covers a virtually different lexeme (recall a similar effect with grammemes commented on in 1.2).

## 2.2. Transitional cases

- (98) Liš' pyl' glotala dožd' v piljuljax,  
Železo v tixom poroške (135)
- (99) Dvor! Etot veter, kak kučer v moroz,  
Rvatsja vpered i po brovi nafabren  
Skripom puti, i kak k kozlam, priros  
K kručam gudjaščix okrain i fabrik (74)

In (98) the problem is the familiar one of an NP governed either by the Predicate or by another NP. In (99) there are three conjoined strings (*veter...rvatsja...nafabren...priros*) with two separate terms doubled by comparisons (*veter, kak kučer; k kručam, kak k kozlam*). The similes are thematically related (*kučer; kozly*), so that addition (in the spirit of (32)-(33)) would result in a full-fledged comparative clause:

- (100) \**veter priros k kručam,*  
*kak kučer - k kozlam.*

## 3. QuasiDCs: "Ellipsis" of the zero

Last come those structures whose first string contains a

zero verb, so that the physical absence of the verb in the second can be interpreted either as another zero form or as 'distributive' "Ellipsis". This happens only in the present tense and mostly with the 3rd person of the verb *byt'*. The absent verb is usually marked by a dash.

### 3.1. Simple cases ((101)-(112))

Most of QuasiDCs are short, minimal in size (3 terms, 2 strings) and quite transparent: a zero-verb structure cannot hold much complexity. The examples that follow are grouped according to the meanings of the zero verb.

#### 3.1.1. 'Equals'.

- (101) I naši večera - proščan'ja,  
Piruški naši - zaveščan'ja, <...> (445)
- (102) Byt' ženščinoj - velikij šag,  
Svodit' s uma - gerojstvo (431)
- (103) <...> Čto kislica - travoj trava  
A risling - pyl'nyj termin (152)
- (104) I topol' - korol'. Ja igraju s bessonnicej,  
I ferz' - solovej. Ja tjanus' k solovju (109)
- (105) Esli s nimi flag, to on - malinov,  
Esli mrak za nix, to on - lilov (284)
- (106) Nepobedimym - mnogolet'e,  
Proslavivšimsja - ispolat'! (421)

In the first five examples the zero *byt'* means 'equals'. In (106) the dash stands for a slightly different - modal - meaning of *byt'* = 'should be', that takes a Dative Object; both strings are similarly inverted.

#### 3.1.2. 'There is'

- (107) V dome smex i kozjajstvennyj gomon,  
Tot že gomon i smex vdaleke (433)
- (108) V odnoj iz gorodskix kvartir  
V stolovoj - reč' o Laojane,  
A v detskoj - tuš' i transportir (225)
- (109) V uglax ulybki, na ščeke,  
Na prjadjax - alaja proxlada ...  
V kolenjax - šelest tupikov (217)
- (110) I vzamen kamor - xoromy,  
I na čerdake - čertog (383)

In most cases the word-order is: preposition - Object - dash - Subject. In these conditions the dash in the first string reads as a zero, in the second, as a 'distributive' "Ellipsis". The absence of verb forms is emphasized by various "straining" techniques: in (108) by the striking lexico-syntactic difference between the two Subjects (*reč'* vs. *tuš' i transportir*); in (109) by a multiple Object; in (109), (110) by the second prepositions being different from the first.

### 3.1.3. Other meanings

(111) I za orgiju čuvstv - v zapadnju?  
S uraganom - k ordalijam partij? (178)

(112) I slyšal: odnogo smertel'no,  
I znal - drugogo napoval <...> (279)

In (111) the meaning is 'to move there', semantically related to 'there is'. Its other instances are more "difficult" (see (118), (126)). In (112) the zero verb is 'to hit'. For yet another meaning ('to seem') see 3.2.2.

## 3.2. Difficult cases ((113)-(128))

### 3.2.1. Mixed usage

(113) I na lete - nalet fioletovyj,  
I u tuč, gromoglasnyx do ètogo,  
Fistula i nadtresnutyj prisvist (198)

(114) V sledax ix - soli podmes',  
Vsja otmel' - točno v sel'djax (297)

(115) Ves' lager' mraka na vidu.  
I, mrak glazami požiraja,  
V čadu stojat pletni, v čadu -  
Telegi, kački i sarai (94)

In (113) the difference between the prepositions seems to result in a difference between distinct zero verbs ('to be there' vs. 'to have'). In (114), on the contrary, identical surface structure ([*byt'*] *v* + Loc.) conceals different meanings: 'to be there' / 'to be covered with'. This contrast in similarity is echoed on other planes: similar terms (Subjects; Objects) are phonetically similar (*v sledax/v sel'djax; vsja otmel'/sbií pčames'*) but positionally inverted, anti-symmetries affecting every item (cf. 1.2 on reversed parallelism).

In (115) the dash in the second string is ambiguous: it can well read as distributively deleted *stožat* from the first string (line 3) or as a zero *byt'*. The dash is due to parallelism, inversion, enjambement and the multiplicity of the Subject (line 4).

### 3.2.2. Longer strings

- (116) Vse ešče nam les - prednej,  
Lunnyj žar za peč'ju - el'ju (132)
- (117) Sčastliv, kto celikom,  
Bez teni čužerod'ja,  
Vsem detstvom - s bednjakom,  
Vsej kroviju - v narode (388)
- (118) [Snačala vse opromet'ju, vraznorjad  
Vvalilos' v ogradu derev'ja razvenčivat',]  
I poprannym parkom iz livnja - pod grad,  
Potom ot saraev - k terrase brevenčatoj (95)

As zero verbs cannot take many actants, 4-term strings are already long enough for them.

In (116) the zero verb is 'to seem' (a new shade of the meaning 'to equal'), which takes two Objects. The agent *nam*, shared by the two strings, is omitted from the second, along with the verb. The phonetic and morphological similarity between the two words linked by the dash (*peč'ju - el'ju*), makes the second string almost unreadable.

In the other two examples the shared term is the Subject. In (117) the zero verb is 'to be there'. In (118) the zero verb is 'to move there' and the first string is five terms long. The deleted common Subject is taken over from the previous, very complex sentences (lines 1,2) - also a straining factor.

### 3.2.3. Several strings

To begin with, *three*:

- (119) Na svežem šašlyke (120) Pod neju suč'ja, burelom,  
Dyxan'e vodopada, Nad neju - tuči,  
On tut nevdaleke V lesnom ovrage, za uglom -  
Na oglušen'e sadu. Kluči i kruči (481)  
Na xlebe i žarkom  
Ugar ego obvala (393)

- (121) V sadu - tabak, na trotuare -  
Tolpa, v tolpe - guden'e pčel (352)
- (122) Čto ot čuvstv na zemle net otboju,  
Čto v rukax moix - plesk iz foje,  
Čto iz štitx priznanij - ljuboe  
Vam oboim, a lučšee - ej. (202)

The first example is absolutely unemphatic and the blanks read rather as zeros than as ellipses. In (120), (121) the intonation, the enjambements (right on the dash) and on one occasion a shorter line for the string with deletion (cf. (4), (7), (63)) promote the effect of "Ellipsis", i.e. of 'distribution'.

Example (122) owes its complexity to inversion (line 2), intense enjambement (lines 3-4, cf. (121)), and a long inverted term with an extra dash (line 3) as well as to its being a subordinate part of a longer period and semantically mixed ('to be there' in line 2; 'should be' in lines 3,4). Two other mixed sequences are (123), (124):

- (123) I kapli v kustax,  
I ulica v tučax,  
I ščebety ptax,  
I počki na suč'jax (361)
- (124) Na myze - son, krugom - bezljud'e.  
Sedoj malinnik, a za nim  
Lilovyj grunt ego preljudij (191)

In (123) in the first and third strings the meaning is 'to be there', in the second (line 2), 'to be covered with'. But the structure is, on the whole, transitional: the strings are, probably, nominal sentences. Cf., on the contrary, (124) which is also three and a half strings long and where after the two first strings also comes a definitely nominal sentence (*sedoj malinnik*). But the inversion, the intonation (dashes) and enjambement make for a more emphatic, quasi-distributive, predicative reading.

The following two examples are *four strings long*:

- (125) Sleva - most i kanava,  
Napravo - pogost i zastava,  
Szadi - les,  
Vpered i -  
Peredatočnaja koleja (252)

- (126) <...> rjady krugljaka,  
I roščā redeet, i ptička - kak gička,  
I pesnja - kak pena, i - napererez,  
Lazur' zabiraja, nyrkom dušegubkoj  
I - mimo <...> (182)

Number (125) is quite simple. More difficult is (126), where the four DC-strings form part of a large structure, are mixed (twice 'equals', then twice 'moving there'), interrupted by an inserted multiple gerund construction (line 4) and preceded by a semi-nominal sentence (line 1).

The last two examples set the record of length - six strings:

- (127) Ptica v bolotax, po rekam - nalim,  
Ujmišča rakov.  
V tom napravlenij beregom - Krym,  
V ètom - Očakov.  
Za Nikolaevom knizu - liman.  
Vdol' podnebes'ja  
Step'ju na zapad - zyb' i tuman.  
Eto k Odesse. (422-23)
- (128) O, vol'nootpuščennica, esli vspomnitsja,  
O, esli zabudetsja, plennica let.  
Po mneniju mnogix, duša i palomnica,  
Po-moemu - ten' bez osobyx primet.  
O, v kamne stixa, daže esli ty kanula,  
Utoplennica, daže esli - v pyli,  
Ty b'eš'sja <...> (83)

The structure of (127) is rather transparent and easy, the meaning is always 'to be there'. Some of the effects have to do with inversions, multiple terms and shorter lines for elliptical strings. In a sense, the Subject-Predicative structure gradually emerges from Nominal structure: cf. the direct nominal word-order in the first string *vs.* the inverted predicative in the subsequent strings; static Locatives in the first and the second string *vs.* dynamic Locatives and Instrumentals in the rest.

Finally, (128) is very complicated, 4-terms long and its predicative, i.e. 'distributive', status is disputable. The meaning is 'equals' throughout. The common Subject is *ty* 'thou' and it only appears after a long sequence of strings; in part its absence is grammatically motivated by the address-form. The fourth term is provided by parenthetical phrases (*po mneniju/*

*po-moemu*). As for the predicativeness of the dash, both strings (lines 2,3) are a sort of parenthetical extension of nominal, i.e. verbless, address forms (lines 1,2), but on the other hand, they are modified by conditional clauses and parenthetical phrases, which bring out their predicative potentialities. These potentialities are reinforced by parallelisms and intonation (dashes). A further complication is another QuasiDC at the end, the last dash standing for 'to be there'.

---

In this paper I tried

- (i) to isolate and document an abstract component of the poet's diction - a construction which, although neither exotic, nor pivotal to his syntax, is certainly quite specific and characteristic of it;
- (ii) to examine it in the light of the poet's other thematic and syntactic invariants, from which it emerges more or less predictably;
- (iii) to envision it as a *sign*, the syntactic features that define the construction forming its *expression plane* and the effects it implements, relevant for the poet's PW ('multiplicity', 'difficulty', 'casualness', etc.), forming its *content plane*.

Some of the tasks that are made possible and suggested by this approach, but remain to be undertaken are as follows:

- (iv) to isolate, generalize and use explicitly (the way it is done with "Accumulation", "Concord", etc.) the rules that operate inside DC-constructions (inversion, "suspense", etc.);
- (v) to specify the lexical classes that can go into the slots of the 'distributive contact';
- (vi) to compare Pasternak's DC with similar constructions in other poets (along the lines set forth in Zholkovsky 1980d).

#### R E F E R E N C E S

- Freeman, Donald C. 1975, The strategy of fusion: Dylan Thomas's syntax. In: Fowler, Roger (ed.), *Style and structure in Literature. Essays in new stylistics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 19-39.

- Nilsson, Nils Åke 1959, *Life as ecstasy and sacrifice*. Two poems by Boris Pasternak. *Scando-Slavica*, 5, 180-197. Reprinted in: Erlich, Victor (ed.) 1978, *Pasternak. A collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 51-67.
- Ohmann, Richard 1962, *Shaw: the style and the man*. Middletown, Conn.: The Wesleyan University Press.
- Pasternak, Boris 1965, *Stivotvorenija i poëmy*. Moscow: Sovetskij pisatel'.
- Ščeglov, Ju. K. and A. K. Žolkovskij 1976, Poetics on a theory of expressiveness. *Poetics*, 5, 207-246.
- Zholkovsky, Alexander 1978, The window in the poetic world of Boris Pasternak. *New Literary History*, 9, 279-314.
- Zholkovsky, Alexander 1980a, 'Prevoskoditel'nyj pokoj': ob odnom invariantnom motive Puškina. In: Žolkovskij, A.K. and Ju. K. Ščeglov. *Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2, 87-114.
- Zholkovsky, Alexander 1980b, Invarianty i struktura poëtičeskogo teksta. *Ibid.*, 205-244.
- Zholkovsky, Alexander 1980c, "Obstojatel'stva velikolepija": ob odnoj pasternakovskoj časti reči. In: *Vos'mi na Radost'. To honour Jeanne van der Eng*. Amsterdam: Slavic Seminar, 157-168.
- Zholkovsky, Alexander 1980d, Comparing poetic worlds. *Diacritics*, Winter 1980, 60-74.
- Zholkovsky, Alexander 1981, Zametki o "Carskosel'skoj statue". *Russian Language Journal* (Michigan State University), XXXV, no. 120, 127-149.



Karla HIELSCHER (Bochum)

## ZUM VERHÄLTNIS DER POETIK GOR'KIJS UND ČECHOVS

"Жизнь, какова она есть в самом деле"  
(Čechov)

"Нужно то, чего нет на свете"  
(Gippius/Gor'kij)

Die biographisch und literaturgeschichtlich höchst aufschlußreiche Beziehung zwischen so unterschiedlichen Schriftstellern wie Anton Čechov und Maksim Gor'kij hat mehrfach das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Ihre freundschaftliche persönliche Bindung in den Jahren 1898 bis zu Čechovs Tod 1904, einer Zeit also, als Čechov neben Tolstoj als bedeutendster lebender Schriftsteller Rußlands galt und Gor'kij durch die erste Buchausgabe seiner Erzählungen 1898 gerade zu internationalem Ruhm aufzusteigen begann, forderte schon die zeitgenössischen Kritiker zu vergleichenden Nebeneinanderstellungen der beiden großen Erzähler und Dramatiker heraus.<sup>1</sup>

Die sowjetische Literaturgeschichtsschreibung untersucht diese Beziehung in einer Reihe von wichtigen und im Detail ergebnisreichen, in der deutenden Wertung jedoch zumeist anzweifelbaren Arbeiten. Ausgehend von der späteren Kanonisierung Gor'kij als Begründer des sozialistischen Realismus und in Anlehnung an seine berühmte Äußerung über Čechov als Vollen-der des alten Realismus, wird Gor'kij's Werk als dessen Überwindung und Weiterführung interpretiert, in ihm also der eigentliche künstlerische 'Neuerer' gesehen.<sup>2</sup>

Wenn man heute - etwa achtzig Jahre später - die um die Jahrhundertwende entstandenen Prosawerke Čechovs und Gor'kij's - und nur um diese Zeit geht es uns hier - vergleicht, dann überrascht die antiquierte Wirkung der Sujets und der Erzählweise Gor'kij's und die Aktualität und Modernität der Texte Čechovs.

Diese Beobachtung sollte Anlaß sein, noch einmal nach dem Verhältnis der beiden Schriftsteller und ihren unterschiedlichen poetischen Systemen zu fragen.

Ein Aspekt, der meines Erachtens bisher zu wenig gesehen

und meist vom Bild eines beinahe idyllischen Lehrer-Schüler-Verhältnisses überdeckt wurde, ist die in der Tat polemische Beziehung der beiden. Es soll gezeigt werden, daß sich wesentliche Elemente der Poetik Gor'kij's gerade in der Auseinandersetzung, im Kampf gegen die Poetik Čechov's herausgebildet haben. Die Briefe der beiden Schriftsteller aneinander und ihre Aussagen übereinander erweisen sich in dieser Hinsicht als metapoetische Texte von großem Interesse. Vor allem aber soll unsere Aufmerksamkeit einer Schrift gelten, die, soweit ich sehe, bisher nie in irgendeinem Zusammenhang mit Čechov gesehen wurde, nämlich Gor'kij's programmatischer Erzählung *Čítatel'*. Sie wirft ein neues Licht auf diese problematische, für die Literaturgeschichte so bedeutungsvolle Beziehung.

Trotz der großen gegenseitigen Hochachtung, trotz der immer wieder einander versicherten ehrlichen Freundschaft füreinander, trotz des nachweislichen Einflusses von Čechov auf Gor'kij, findet in den genannten Texten eine harte Auseinandersetzung zwischen zwei einander diametral entgegengesetzten poetischen Systemen statt. Die zeitliche Distanz, die uns die weitere, wenn auch sehr widerspruchreiche literarische und ideologische Entwicklung Gor'kij's überblicken läßt, macht die grundsätzliche Strukturopposition ihrer Schreibweisen inzwischen ganz evident. Für uns heute ist kaum noch nachzuvollziehen, wie Merežkovskij oder Michajlovskij in ihren kritischen Rezensionen beide Schriftsteller mit dem gleichen Maß messen konnten.

Schon allein die poetologischen Aussagen in ihrem Briefwechsel ergeben eine klare Skizze ihrer unterschiedlichen Erzählstrukturen. Deshalb sollen diese kurz repetiert werden:

Die Einschätzung des jungen Gor'kij durch Čechov wird deutlich in der mehrfachen Kritik an dessen fehlender Zurückhaltung (*sderžannost'*) (27, 30),<sup>3</sup> an den detaillierten kritischen Anmerkungen Čechov's zum epithetareichen, überladenen Stil Gor'kij's insbesondere in den Naturbeschreibungen, seinen aufdringlichen Anthropomorphisierungen der Natur sowie dem zu häufigen Gebrauch unnötiger Fremdwörter (27, 54). Aufschlußreich ist Čechov's Bewertungsskala der Gor'kij'schen Erzählungen, die so gar nicht mit dessen eigener Einschätzung zusammenfällt. Er lobt *V stepi* (30, 60), *Sirotka* (60), *Jarmarka v Gol'tve* (24),

Erzählungen also eher skizzenhaften, faktographischen Charakters, oder *Moj sputnik* (60), eine stark autobiographisch geprägte Erzählung Gor'kijs. Die vom Autor selbst am höchsten bewerteten romantischen Erzählungen wie etwa *Staruča Izer-gil'* erwähnt er mit keinem Wort. Deutlich äußert sich Čechovs Ablehnung von rhetorischem Pathos und ideologischen Wertungen durch den Autor, wenn er davor warnt, "grob aufzutreten, viel Aufhebens zu machen, zu höhnen, wütend zu entlarven" (*grubit'*, *šumet'*, *jazvit'*, *neistovo obliđat'*). In der Erzählung *Kirilka* gefällt ihm die karikierend gezeichnete Figur des Zemskij načal'nik nicht:

Нет ничего легче, как изобразить несимпатичное начальство.  
(31)

Bei der insgesamt positiven Einschätzung der *Meščane*, die er allerdings in einem anderen Zusammenhang zurücknimmt, rät er Gor'kij, die Figur des Nil nicht Petr und Tat'jana gegenüberzustellen:

...пусть он сам по себе, а они сами по себе, все чудесные, превосходные люди, независимо друг от друга.

Sollte Nil höher gestellt werden, dann, so meint Čechov, ginge "das Element der Bescheidenheit" verloren (100). Und das pathetische Ideen-Poem *Čelovek* erinnert ihn an die "Predigt eines jungen bartlosen Popen" (207). Aber das schrieb er schon nicht mehr an Gor'kij selbst.

Das große Verdienst Gor'kijs sieht er in dessen Entlarvung des Kleinbürgertums, "zu einer Zeit als die Gesellschaft zum Protest bereit war", und ihm scheint, daß, auch wenn die Werke Gor'kijs vergessen werden sollten, "er selbst auch nach tausend Jahren noch kaum vergessen sein wird" (202).

Umgekehrt kommt in Gor'kijs Einschätzung von Čechovs Werk, trotz aller Hochachtung und fast ehrfürchtigen Würdigung seiner künstlerischen Qualität, seine Abwehrhaltung gegenüber dessen "objektiver" Schreibweise zum Ausdruck, deren eindringlicher, aufwühlender Wirkung er sich jedoch nicht entziehen kann.

Gleich im ersten überschwenglichen Brief beklagt er, daß Čechovs "reiner und klarer Geist von den gemeinen Banden des Alltagslebens" gefesselt sei und deshalb traurig mache (23). In seiner erschreckten Reaktion auf die Wirkung von *Djadja Vanja*

wiederholt er den alten Vorwurf, daß Čechov "zu den Menschen kälter als der Teufel" sei und die Wirkung seines Stückes eben deprimierend, niederdrückend und belastend. Er habe geweint "wie ein altes Weib" (24f). Nach der Lektüre der *Dama v soběkoj* schreibt er die berühmten, für die Entwicklung seiner Poetik symptomatischen Sätze:

Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм. И убьете вы его скоро - насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время - факт! Дальше вас - никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете. [...] Да, так вот, - реализм вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к чорту! (61)

Und kurze Zeit danach, als er über das ihn begeisternde Stück Rostands *Cyrano de Bergerac*, das er gerade in Nižnij im Theater gesehen hatte, berichtet, fügt er hinzu:

Вот как надо жить - как Сирано. И не надо - как "Дядя Ваня" и все другие, иже с ним. (65)

Später warnt er die junge Schriftstellerin M. Jarceva, der er im gleichen Brief den Rat gibt, sich an Čechovs Texten technisch zu schulen:

...но настроению его не поддавайтесь - боже вас упаси! (159)

Schon anhand dieser knappen Skizzierung der gegenseitigen Äußerungen lassen sich die Grundoppositionen ihrer Stilstrukturen herausarbeiten: Pathos vs. 'sderžannost'; emotionaler, ornamentaler vs. 'objektiver', ökonomischer Stil; Wertungen durch den Autor bei Gor'kij vs. Fehlen jeglicher expliziter Wertung bei Čechov usw. Jedoch nicht darum geht es uns hier. Eine detaillierte vergleichende Stilanalyse der beiden Schriftsteller wäre noch zu leisten.

Unsere Fragestellung bezieht sich auf das unterschiedliche Verständnis der Funktion von Literatur. Dies ist die fundamentale Frage, die die Grundlage auch der unterschiedlichen Stilstrukturen darstellt. Die Frage nach der Rolle der Literatur ist es, die den jungen Gor'kij provoziert, in der polemischen Auseinandersetzung mit Čechov seine eigene Poetik zu entwickeln.

Die im Briefwechsel eher verdeckt geführte literarische

Debatte zwischen Gor'kij und Čechov wird in einem anderen Text dieser Jahre aufgenommen und entfaltet. Gemeint ist Gor'kij's schon 1895 begonnene, im September 1898 vollendete Erzählung *Čitateľ*, ein in allegorische Gesprächsform gekleideter metapoetischer Text, dessen programmatischen Charakter Gor'kij mehrfach ausdrücklich betonte.<sup>4</sup> Wie wichtig ihm diese Erzählung damals war, wird daraus ersichtlich, daß in seinen Briefen zehnmal davon die Rede ist. Er bezeichnet sie als "Kernpunkt" (*gvozď*) (28, 33) des dritten Bandes seiner Erzählungen, der gerade zum Druck vorbereitet wurde. Sie soll darum dort den krönenden Abschluß bilden (28, 83). Er befürchtet, daß sie "nicht soviel Beachtung findet, wie es fürs Leben nötig wäre" (28, 39) und allen, die etwa über die Sache spotten sollten, sagt er aggressiv und trotzig mehrfach den Kampf an (28,38).

In der als Gespräch zwischen einem Schriftsteller und seinem Leser bzw. seinem Gewissen etwas verkrampft allegorisch eingekleideten Schrift geht es Gor'kij um die Bestimmung der Rolle der Literatur, um die Formulierung seines ästhetischen Programms.

"Читатель" - это я, человек, в беседе с самим собой, литератором. Я, человек, недоволен собой, писателем...  
(28, 100)

erklärt er Repin in einem Brief.

Der Abschluß dieser Erzählung im Herbst 1898 und der erste Brief an Čechov fallen zeitlich genau zusammen. Meine These ist nun, daß dieser Text auch und vor allem als eine Auseinandersetzung mit der Poetik Čechovs zu interpretieren ist und ihm deshalb ein wichtiger Stellenwert in dieser literarischen Debatte beizumessen ist. Sogar wenn es sich Gor'kij selbst nicht ganz bewußt gemacht haben sollte, ist die hier geführte polemische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur, die er "wegen ihres Pessimismus" ablehnt (28, 101), auch eine Auseinandersetzung mit Čechov, ja, mit den Spuren der Čechovschen Tradition in seinem eigenen Werk. Bis in die Wortwahl hineinreichende Entsprechungen dieses Textes mit Gor'kij's Äußerungen zu Čechov in den Briefen aus der gleichen Zeit lassen diesen Schluß zu.

In dem Gespräch zwischen Schriftsteller und personifiziertem Gewissen bzw. Lesererwartung wird die schwächliche, orientierungslose zeitgenössische Literatur und ihre Wirkung

mit den anzustrebenden hohen Zielen und Aufgaben einer Literatur, in der der Schriftsteller ein "Führer", ein "Lehrer des Lebens" zu sein hat, konfrontiert. Der Leser klagt an:

Твое перо слабо ковыряет действительность, тихонько ворошит мелочи жизни, и, описывая будничные чувства будничных людей, ты открываешь их уму, быть может, и много низких истин, но можешь ли ты создать для них хотя бы маленький, возвышающий душу обман? (IV,121)

Всё будни, будни, будничные люди, будничные мысли, события... (IV,123)

In Gor'kij's erstem enthusiastischen Brief an Čechov - genau zur gleichen Zeit verfaßt - lautet der letzte Satz:

Ваш талант - дух чистый и ясный, но опутанный узами земли - подлыми узами будничной жизни, - и потому он тоскует. (28,41)

Erscheint nicht angesichts dieser Aussage die folgende Passage aus dem *Čitatel'* wie eine Beschwörung der Gestalt Čechovs?

...чем лучше человек, чем чище и честнее душа его, тем меньше в нем энергии, тем болезненнее он, и тяжело ему жить... Но как ни много в них тоски о лучшем, - у них нет сил для создания его. (IV,123)

Das Bild des Hammers für die Wirkung von Literatur wird in der Erzählung wie auch im Brief an Čechov über dessen *Djadja Vanja* benutzt. Im *Čitatel'* heißt es:

.. - твое право проповедовать должно иметь достаточное основание в твоей способности возбуждать в людях искренние чувства, которыми, как молотками, одни формы жизни должны быть разбиты и разрушены для того, чтоб создать другие, более свободные... (VI,124)

In dem Brief vom November 1898, in dem sein Hin- und Hergerissen sein zwischen Begeisterung und unterdrückter Aggression über Čechovs Stück besonders auffällig offenbar wird, schreibt er:

.. - это совершенный новый вид драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики... Но, слушайте, чего Вы думаете добиться такими ударами? Воскреснет ли человек от этого? (28,46)

Hier nun kommt die für Gor'kij wesentlichste Frage nach der Wirkung, der intendierten Funktion von Literatur zum Tragen. Hier taucht die später immer zentraler werdende Forderung nach der aktivierenden, ermutigenden, erhebenden, den Menschen Kraft und Stolz verleihenden Funktion von Literatur auf. In der Er-

zählung *Čitatel'* wird dieser Anspruch ausführlich formuliert:

...что вы можете сказать для возбуждения человека, рас-  
тленного мерзостью жизни, павшего духом? (IV,124)

Когда же будут говорить о духе смятенном и о необходи-  
мости возрождения духа? Где же призыв к творчеству жизни,  
где уроки мужества, где бодрые слова, окрыляющие душу?  
(IV,123)

Das nämlich ist es, was Gor'kij an dem hochgeschätzten Čechov vermisst. Beinahe anklagend berichtet er Čechov davon, wie *Dja-dja Vanja* auf seine Stimmung gewirkt habe:

Мне, видите ли, после Вашей пьесы сделалось страшно и тоскливо. [...] пришел домой оглушенный, измятый Вашей пьесой... как будто меня перепиливает тупой пилой. Ходят зубы ее прямо по сердцу, и сердце сжимается под ними, стонет, рвется. (28,46)

Eine derartige Wirkung von Literatur fürchtet Gor'kij und wehrt sich dagegen. Und auch in dieser Debatte - in der Auseinandersetzung mit Čechov - bilden sich die Keime seiner Poetik, die ihn schließlich zum Begründer des sozialistischen Realismus werden ließen.

Ausgehend von der angestrebten aufbauenden, erhebenden Rolle der Kunst, entwickelt er die Forderung nach "die Seele erhebendem Trug" (*возвышающую душу обман*) (28, 113).<sup>5</sup> Literatur dürfe sich nicht in der objektiven Darstellung der schlechten Wirklichkeit erschöpfen, sondern sie habe "das, was es im Leben noch nicht gibt", antizipatorisch zu vergegenständlichen, um den Leser in eine Stimmung schöpferischer Aktivität zu versetzen.

Interessanterweise greift Gor'kij mit dieser Formulierung ein Zitat aus einem Gedicht von Zinaida Gippius auf (*Pesnja*/1893), das mit dem Vers schließt:

Мне нужно то, чего нет на свете.

In einem Brief an A. L. Volynskij, den wichtigsten Kritiker der Symbolisten-Zeitschrift *Severnnyj vestnik* vom Oktober 1897, in dem er das Blatt als "beste russische Zeitschrift" lobt -

ибо он говорит новое слово, настоящее русское и нужное для жизни<sup>6</sup> -

taucht diese Formulierung zum ersten Mal bei Gor'kij auf:

Я ругаюсь, когда при мне смеются над тихим и печальным стоном человека, заявляющего, что он хочет "того, чего нет на свете"... Кстати - скажите Гиппиус, что я очень люблю ее странные стихи.

Hier nun wird der idealistische Kern, die große Nähe auch zu symbolistischen Erneuerungs-ideen im ästhetischen Programm Gor'kij's ganz augenfällig. Das bei Gippius ausgesprochene unklare Sehnen nach etwas Geahntem, aber nicht Gewußtem,

Стремлюсь к тому, чего я не знаю... ,

nach realitätsüberschreitender Transzendenz, wird bei Gor'kij jedoch schrittweise rationalistisch-anthropozentrisch umgedeutet. Dabei wirkt die Auseinandersetzung mit Čechov wie ein Katalysator.

Im *Citatel'* wird an den Schriftsteller die mahnende Frage gestellt:

А если ты стоишь на одном уровне с жизнью, если ты не можешь силой воображения твоего создать образы, которых нет в жизни!, но которые необходимы для поучения ее, - какая польза в твоей работе и чем оправдаешь ты звание свое? (IV,123, Hervorhebung v.Vf.)

In einer Variante zum *Citatel'* heißt es:

Где она, та Сила, которая могла бы поддержать нас противу напора житейской скверны, которая создавала бы из нас людей, украшающих жизнь, воспламеняя в сердцах наших огонь высоких желаний... (вар.I,387)

Und in dem berühmten Brief an Čechov vom Januar 1900, in dem er die Ablösung des alten Realismus proklamiert, wird die Literatur dann direkt aufgerufen, "das Leben auszus schmücken":

Право же - настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, - жизнь прикрасится... (28,113, Hervorhebung.v.Vf.)

Die ganze Zwiespältigkeit und Widersprüchlichkeit in Gor'kij's Verhältnis zu Čechov, sein Schwanken zwischen Verehrung und Ablehnung seines Werks tritt in seinem Artikel über Čechov's Erzählung *Vovrage* zutage. In diesem ebenfalls im Januar 1900 erschienenen Aufsatz wird nun gerade wieder Čechov's objektiver, realistischer Stil - mit dem gleichen Gippius-Zitat - als sein besonderes Verdienst herausgehoben:

В рассказах Чехова нет ничего такого, чего не было бы в действительности. Страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя, не изображает того, "чего нет на свете", но что, быть может, и хорошо, может быть, и желательно. (23,314)

Der Gebrauch des Adjektivs *strašnyj* zur Charakterisierung von Čechovs Talent ist jedoch sicher kein Zufall, und auch im letzten Teil des Satzes kommen Gor'kij's eigene Vorstellungen unbedeutend zum Durchbruch.

Um Čechovs Werk für sich zu retten, für sein literarisches Konzept zu nützen, versucht er, ihn gegen den Strich zu lesen, ihn seinen eigenen Vorstellungen anzunähern. Indem er z.B. die Worte einer handelnden Figur in Čechovs Erzählung als Autoren-Aussage deutet, stellt er erfreut fest:

Дело в том, что каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту - ноту бодрости и любви к жизни. (28,317)

Die gesamte Auseinandersetzung mit Čechov und seiner Schreibweise ist Ausdruck von Gor'kij's eigenem Ringen um sein Selbstverständnis als Schriftsteller; in dieser Debatte findet sein Suchen nach einem neuen ideologischen und literarischen Konzept konzentrierten Ausdruck. Das, was er in diesen Jahren so sehnlich erstrebte, ein sicheres, geschlossenes weltanschauliches Gebäude, das es ihm als Schriftsteller ermöglichte, "Lehrer des Lebens" zu sein, der seinem Leser etwas zu sagen hat - wie er im *Čitatel'* fordert - konnte er bei Čechov nicht finden. "Was kann ich den Menschen sagen", fragt der Schriftsteller in der Erzählung selbstkritisch (IV, 120).

In einem Brief an F. D. Batjuškov - geschrieben im gleichen Monat - bekennt Gor'kij deprimiert:

Я могу только рассказать, а сказать - не умею. И научиться мне - не у кого. Живых учителей - нет. (28,116)

Von Čechov konnte er dessen bewunderte literarische Technik lernen, nicht jedoch das Ideal, das die Literatur seiner Meinung nach zu vermitteln habe, die Perspektive in die Zukunft, *to, čego net na svete*.

Daß der "Schriftsteller ein Prophet sein muß" ist für Gor'kij überhaupt keine Frage (28, 38). Was aber kann er verkünden?

## Die Verse

Как же ты будешь вожаком,  
Если с дорогой незнаком? (IV, 118)

formulieren das zentrale Problem der Erzählung *Čitatel'*. Die fordernde Frage des Lesers an den Schriftsteller:

Скажи, чему вы учите?

kann Gor'kij zu dieser Zeit noch nicht befriedigend beantworten. Eingekleidet in die "schicksalhafte" Frage: "Wer ist dein Gott?" (IV, 119) wird jedoch die unabdingbare Notwendigkeit einer einheitlichen, verbindlichen Weltanschauung betont, einer "geordneten und klaren Idee, die alle Erscheinungen des Lebens umgreift" (*strojnoj i jasnoj mysli, ochvatyvajuščej vse javlenija žizni*) (IV, 120). Man gewinnt den Eindruck, daß Gor'kij in seinem tiefen Bedürfnis nach Positivem in einem ideologischen Kraftakt versucht, sich diese umfassende Idee selbst zu schaffen. Ausgangspunkt ist sein Verständnis von der hohen Mission des Schriftstellers und sein Bemühen um die Neubestimmung der Funktion der Literatur. Sein Glaube an die gewaltigen Möglichkeiten der Wirkung von Literatur und Kunst im Negativen und im Positiven ist unerschütterlich. Im *Čitatel'* wird der Schriftsteller beschworen:

Ты уверен, что это полезно - рыться в мусоре буден и не уметь находить в них ничего, кроме печальных, крошечных истин, устанавливающих только то, что человек зол, глуп, бесчестен, что он вполне и всегда зависит от массы внешних условий, что он бессилен и жалок, один и сам по себе? Знаешь, его, пожалуй, уже успели убедить в этом! [...] Он смотрит на свое изображение в книгах, а книги, - ... всегда несколько гипнотизируют человека. (IV, 121, 122)

Er geht also sogar soweit, den Schriftstellern und der zeitgenössischen Literatur einen Teil der Schuld an der gesellschaftlichen Misere und der passiven Haltung der Menschen zuzuweisen. In dem schon zitierten Brief an Repin, in dem er seinen *Čitatel'* interpretiert, schreibt er:

Жизнь не так плоха, какой ее любят изображать в книгах, она ярче. И человек в жизни - лучше, чем в книге, даже и талантливой. По-моему, писатели обижают человека. (28, 101)

Hier, wie auch in den zitierten Passagen aus *Čitatel'* zeichnet

sich schon Gor'kijs eigenständiges ideologisches Konzept ab, das in Ansätzen auch in einigen der frühen Erzählungen, insbesondere den romantischen, zu erkennen ist, ein Konzept, das in diesen Jahren schrittweise zu seiner Ideologie des Gotterbauertums (*bogostroitel'stvo*) ausgeformt wird.<sup>7</sup>

Aufbauend auf seinem Suchen nach einem neuen Menschenbild, das sein gesamtes Frühwerk als Leitgedanke durchzieht, kristallisiert sich die Ideologie einer pathetischen Verherrlichung bzw. Vergöttlichung des Menschen heraus, die durchaus auch Nietzscheanische Züge trägt.<sup>8</sup> Diese wird für ihn die Grundlage einer neuen Funktionsbestimmung der Literatur. Noch im Sommer des Jahres 1900 legt er sein Programm in einem Brief an Pjatnickij dar:

Какая вообще задача у литературы, у искусства? Запечатлеть в красках, в словах, в звуках, в формах то, что есть в человеке наилучшего, красивого, честного, благородного. Так ведь? В частности, моя задача - пробудить в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни - самое лучшее, самое значительное, самое дорогое, святое и что кроме его - нет ничего достойного внимания. (28,125)

Dieses Pathos des Menschen - die Grundlage seiner revolutionären Romantik - ist in der programmatischen Erzählung *Citatel'* schon angelegt und wird in den folgenden Jahren weiter entfaltet. Damit wird der Čechovschen Literaturkonzeption, die als Aufgabe der Literatur nur die richtige Stellung von Fragen, nicht deren Lösung ansieht, eine Literaturkonzeption entgegengesetzt, die die Literatur verpflichtet, Antworten zu geben; einer Literatur, die das Leben "wie es in Wirklichkeit ist" objektiv wiedergibt, eine Literatur, die durch die beschwörende Vorwegnahme dessen, "was es auf der Welt noch nicht gibt" eine Zukunftsperspektive eröffnet; einer Literatur, in der Alltagsmenschen, "keine Bösewichter und keine Engel" auftreten, eine Literatur der mobilisierenden Wirkung des Ideals.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß Gor'kij im Jahre 1902, wiederum in einem Brief an Pjatnickij verlegen feststellt, daß ihm seine Erzählung von 1898 nun als "widerliche Geschichte" (*protivnaja vešč'*) erscheine (28, 248). Man kann jedoch davon ausgehen, daß Gor'kij - als Schriftsteller in diesen Jahren gereift - nun die unenträglich mystisch-allegorische Form

der Erzählung mit ihrem oberlehrerhaft belehrenden Gestus zuwider ist, nicht aber deren wesentliche inhaltliche Aussagen. Diese nämlich werden durch sein weiteres Werk in den nächsten Jahren bestätigt.

Den verdichtetsten Ausdruck findet sein Pathos des Menschen in dem in rhythmischer Prosa verfaßten Poem *Čelovek*, einem Werk voll verschwommenen Tiefsinns und bilderreich überströmenden emotionalen Pathos. Čechov schrieb dazu trocken:

Сегодня читал "Сборник", изд. "Знание", между прочим горьковского "Человека", очень напомнившего мне проповедь молодого пола, безбородого, говорящего басом на о... (207)

Die Geschichte hat Gor'kij's ideologisches Konzept der Jahre um 1900 und seine davon geprägten literarischen Texte - die zu Beginn einer hoffnungsvollen revolutionären Bewegung in Rußland neu und aufregend wirkten - für uns inzwischen als anachronistisch kenntlich gemacht. Čechov's Kunst der Bescheidenheit, Zurückhaltung und unideologischen Objektivität, von Gor'kij als Endpunkt einer schon überwundenen literarischen Epoche angesehen, erwies sich dagegen als der Beginn des Erzählens der Moderne.

#### A n m e r k u n g e n

M.Gorkij's Schriften werden, soweit schon vorhanden, nach *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva 1968ff. zitiert (Bandangabe in römischen Ziffern) sonst nach M.G., *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, Moskva 1949ff. (Bandangabe in arabischen Ziffern).

1. Z.B. E.A. SOLOV'EV (Andreevič), *Kniga o Maksime Gor'kom i A.P. Čechove*, 1900; N.K. MICHAJLOVSKIJ, "O povestjach i rasskazach gg. Gor'kogo i Čechova", in: *Russkoe bogatstvo*, 2, 1902; D. MEREŽKOVSKIJ, "Čechov i Gor'kij", in: *Poln. sobr. soč.* XI, SPb.-M. 1911.
2. Materialgrundlage ist: N. GITOVIČ (Hrsg.), *M. Gor'kij i A. Čechov. Sbornik materialov. Perepiska, stat'i, vyskazyvanija*, M. 1951. Weiter seien genannt: E. TAGER, "Gor'kij i Čechov", in: *Gor'kovskie čtenija 1947-1948*, M.-L. 1949, S. 377-448; Ju. JUZOVSKIJ, *M. Gor'kij i ego dramaturgija*, M. 1959, Kap. VI, S. 275-316; A. VOLKOV, "M. Gor'kij i pisateli sovremenniki", in: *Gor'kij v škole*, M. 1960, S. 149-201; L.N. SMIRNOVA, "Stranicy tvorčeskoj družby (Čechov i Gor'kij)", in: *Čechov i ego vremja*, M. 1977, S. 176-183.

3. In der folgenden Darstellung wird auf die Seitenzahlen in Gitovičs Materialsammlung verwiesen.
4. Vgl. auch Kommentar in PSS IV, S. 570-574.
5. Ähnliche Gedanken tauchen allerdings auch schon in früheren Schriften Gor'kij's auf, etwa in der Fabel "O čize, kotoryj lgal, i o djaťle - ljubitele istiny" von 1892, in der die deprimierende Wahrheit, die keinem nützt, der Lüge bzw. Illusion, die Hoffnung und Aktivität erweckt, gegenübergestellt wird. - Der Begriff *vozvyšajuščij obman* findet sich schon in der Elegie "Za bortom" von 1896 (vgl. II, 545), hier deutlich als Zitat gekennzeichnet. Es handelt sich um eine Verszeile aus Puškins Gedicht "Geroj" von 1830: "...Net / T'my nizkich istin mne dorozhe / Nas vozvyšajuščij obman."
6. Der Briefwechsel mit Volynskij ist veröffentlicht in: B.A. BJALIK (Hrsg.), *Literaturno-estetičeskie koncepcii v Rossii konce XIX - načala XX v.*, M. 1975, S. 355-370, hier: S. 357.
7. Zum Problem des Gotterbauertums bei Gor'kij liegt nun endlich eine umfassende klärende Untersuchung vor, die das offizielle Gor'kij-Bild in entscheidenden Zügen revidiert: Reimund SESTERHENN, *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Ludačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri*, phil. Diss. Freiburg 1981, unv. Manuskript.
8. Zum Problem des Nietzscheanertums vgl. SESTERHENN, S. 163-176.





Hans GÜNTHER (Bielefeld)

## ANDREJ PLATONOV UND DAS SOZIALISTISCH-REALISTISCHE NORMENSYSTEM DER 30ER JAHRE

### 1. Unsterblichkeit

Die Auseinandersetzung um den Schriftsteller Andrej Platonovič Platonov in den Jahren 1936-38 wirft ein bezeichnendes Licht nicht nur auf das sozialistisch-realistische Normensystem, sondern auch auf sein praktisches Funktionieren. Platonov war bereits 1929-31 wegen seiner Erzählungen *Der von Zweifeln befallene Makar* (*Usomnivšijsja Makar*, 1929) und *Zum Vorteil* (*Vprok*, 1931) heftigen Angriffen seitens der Literaturkritik der RAPP ausgesetzt.<sup>1</sup> Seitdem hatte er kaum eine Möglichkeit zu publizieren, ganz zu schweigen davon, daß seine größeren Prosatexte *Čevengur* (entstanden 1926-29) sowie die in den 30er Jahren verfaßten Werke *Die Baugrube* (*Kotlovan*), *Das Volk Džan* (*Džan*) und *Das Meer der Jugend* (*Juvenil'noe more*) nicht in der Sowjetunion erscheinen konnten und - bis auf *Džan* - bis heute nicht erschienen sind.

Nachdem Platonov noch 1935 auf dem 2. Plenum der Leitung des Schriftstellerverbandes wegen seiner schädlichen Ansichten und seiner Thematisierung des Tragischen und des Leidens verwarnet worden war,<sup>2</sup> wurde er im März 1936, also inmitten der Kampagne gegen Formalismus und Naturalismus, wieder zur offiziell diskutablen Größe erklärt. Der Generalsekretär des Schriftstellerverbandes Vladimir P. Stavskij lobte seine im Rahmen eines kollektiven Projekts über die Helden des sozialistischen Eisenbahnwesens geschriebene Erzählung *Unsterblichkeit* (*Bezmertie*) als talentiert und lebensnah. Zugleich wird Platonovs Erzählung in der für den sozialistischen Realismus höchst charakteristischen Weise als ideologisch noch defizient, aber durchaus korrigierbar, gewissermaßen als brauchbares Material für einen "richtigen" Text hingestellt: "Die Geschichte ist nicht frei von Mängeln. An ihr muß noch gearbeitet werden. Cejtlin (in der Endfassung heißt der Held Levin - H.G.), der zum eigentümlichen Märtyrer der kommunistischen Wahrheit

geraten ist, hat etwas Bedrücktes an sich. Aber ich glaube, Gen. Platonov wird die Mängel der Geschichte zur Kenntnis nehmen und sie vervollkommen."<sup>3</sup> Unter Berufung auf Stavskijs positive Äußerung wagt es die Zeitschrift *Literaturnyj kritik* kurz darauf, zwei Erzählungen Platonovs, *Unsterblichkeit* und *Fro* abzudrucken. Der in der Tat aufsehenerregende Schritt - die Texte erscheinen zudem noch in einer Zeitschrift für Literaturkritik - wird in einem redaktionellen Vorspann<sup>4</sup> damit begründet, daß die literarischen Zeitschriften aus "Routine" die Veröffentlichung Platonovs abgelehnt hätten. Diese "Routine" habe zur Verbreitung einer mittleren, farblosen Literatur geführt, die sich durch einen oberflächlichen Optimismus auszeichne.

Die Stellungnahme der Redaktion des *Literaturnyj kritik* dient vor allem dazu nachzuweisen, daß Platonovs Erzählungen in wesentlichen Punkten mit den Normen des sozialistischen Realismus übereinstimmen. Es entspricht der Position des *Literaturnyj kritik*, zunächst das Prinzip der wahrhaftigen, objektiven Widerspiegelung der Wirklichkeit zu akzentuieren. Sodann wird der Held der Erzählung als Gestaltung des werdenden neuen Menschen, gewissermaßen als künstlerische Antwort auf die "Stalinsche Aufmerksamkeit gegenüber dem Menschen"<sup>5</sup> hingestellt, womit man sich auf die seit 1935 viel gebrauchte Formel bezieht. Schließlich werden Platonovs Erzählungen als talentierter Ausdruck eines wahrhaften Optimismus bezeichnet, der sich wohlthuend von dem üblichen Strom grauer Literatur abhebe.

Nach Erscheinen der beiden Erzählungen unternimmt Georg Lukács in seinem Artikel *Emmanuil Levin*<sup>6</sup> einen weiteren Versuch der Legitimierung von Platonovs Schaffen. Lukács' Verteidigung Levins ist zugleich ein Angriff auf die "tote 'ideale Figur'"<sup>7</sup> des schablonenhaften positiven Helden. Da ein "'fertiger', beendeter, hundertprozentig sich von *allem* Alten unterscheidender Mensch" im Leben nicht existiere, zeige Platonov mit Recht den "komplizierten, widerspruchsvollen Prozeß des *Entstehens* des neuen Menschen."<sup>8</sup> Als echter Bolschewik konzentriere sich der Stationschef Levin ganz auf die "innere Umformung der Menschen".<sup>9</sup>

Die Gegenposition zum *Literaturnyj kritik* nimmt Abram S. Gurvič ein, der vom offiziellen Standpunkt eine vernichten-

de Kritik Platonovs schreibt.<sup>10</sup> Auf die Einzelheiten des im Entlarvungsduktus gehaltenen Artikels von Gurvič, der, wie Elena Usievič schon damals anmerkte, "nicht den Eifer eines Kritikers, sondern eines Untersuchungsrichters"<sup>11</sup> verrät, wird später noch einzugehen sein.

Platonovs kurze Erwiderung auf Gurvič erscheint unter der bezeichnenden Überschrift "Erwiderung ohne Selbstverteidigung" in der *Literaturnaja gazeta*.<sup>12</sup> Unter Hinweis auf seine Wehrlosigkeit und seine Bereitschaft zur Selbstkritik wendet sich Platonov hauptsächlich dagegen, daß Gurvič alle seine Werke wie einen einzigen Text behandelt und über einen Leisten schlägt. Die Entgegnung, mit der Gurvič die "Diskussion" abschließt, ist äußerst charakteristisch für das Verhältnis von Literaturkritik und literarischem Diskurs in den 30er Jahren. Die Rolle des Kritikers erschöpft sich nach Gurvič nicht darin, Autoren zu belehren und zu verbessern: "Der Zusammenstoß zwischen Kritiker und Schriftsteller ist ideologischer Kampf und keine Schullektion". Auf Platonovs Unterstützung durch den *Literaturnyj kritik* anspielend, fährt Gurvič zynisch fort: "In Ihrem Brief wenden Sie sich schroff von den von Ihnen veröffentlichten Werken ab, Sie gestehen jetzt ein, daß sie defekt, falsch, schädlich sind. Warum haben Sie sich mit Ihrer Erwiderung an mich gewandt und nicht an jene Kritiker, die jetzt Ihre falschen, schädlichen, quälerisch pessimistischen Werke zum Banner eines wahrhaften Optimismus erheben?"<sup>13</sup>

Die Kritik an Platonov und am *Literaturnyj kritik* wird von V. Ermilov in seiner Rezension von Gurvič' Buch *Auf der Suche nach dem Helden (V poiskach geroja, 1938)* in allen wesentlichen Punkten geteilt.<sup>14</sup> Es verwundert nicht, daß bei der Kampagne, die 1940 zur Einstellung des *Literaturnyj kritik* führte, die Parteinahme der Zeitschrift für Platonov negativ ins Gewicht fiel.<sup>15</sup>

Wenden wir uns jetzt Platonovs Erzählung *Unsterblichkeit* zu, wobei uns besonders die signifikanten, großenteils von Gurvič registrierten Verstöße gegen das Normensystem des sozialistischen Realismus interessieren. Die gravierenden Abweichungen Platonovs betreffen zwei Problemkreise, die nicht zufällig auch für Gurvič die entscheidenden Steine des Anstoßes darstellen: die allegorische Struktur der Erzählung und die Fi-

gur des Helden.

Doch zunächst die Fabel der Erzählung in ein paar Worten. Beschrieben wird ein Zeitraum von etwa 24 Stunden aus dem Leben des Stationschefs Emmanuil Semenovič Levin, beginnend nach Mitternacht und endend in den frühen Morgenstunden des folgenden Tages. Durch das Pfeifen einer aus Unachtsamkeit gestoppten Lokomotive geweckt, versieht Levin unermüdlich seinen aufreibenden Dienst auf dem Rangierbahnhof. Er ist überall präsent, um das Funktionieren des Verkehrs aufrechtzuerhalten und ohne Unterlaß damit beschäftigt, seine Untergebenen zu ermahnen, zu tadeln, zu ermuntern oder ihnen zu helfen. Nach einem nächtlichen Telefongespräch mit Kaganovič, seinem obersten Dienstherrn in Moskau, legt er sich zur Ruhe, wird jedoch sofort wieder geweckt und nimmt, ohne geschlafen zu haben, seine Rundgänge über das Bahngelände wieder auf.

Vieles spricht dafür, die Erzählung *Unsterblichkeit* als allegorische Parabel aufzufassen. In erster Linie ist hier der sozialphilosophische Horizont zu nennen, der in den Reflexionen Levins wie in den Kommentaren des Erzählers ständig präsent gehalten wird. Auf diesen Horizont sind die gesamte dargestellte Welt, die Figuren, ihre Handlungen und Gedanken, Situationen und Details bezogen, so daß ein kohärentes Netz allegorischer Bedeutungen entsteht. Auch das Telefongespräch Levins mit Kaganovič, das, von Stavskij als "ergreifende Stelle" gelobt, dazu beigetragen haben mag, die Erzählung Platonovs in den 30er Jahren diskussionswürdig erscheinen zu lassen, ist kein isoliertes Stück Realität, sondern muß als Bestandteil des allegorischen Gesamtzusammenhanges gesehen werden. Der allegorische Charakter der Erzählung wird ex negativo dadurch bestätigt, daß die Handlung sehr stark schematisiert und reduziert ist und die äußeren Details einer strengen Selektion unterworfen sind. Alle Elemente der Fabel sind auf den allegorischen Bedeutungshorizont hin funktionalisiert. In der Erzählung gibt es weder realistische Typisierung noch milieuschildernde Details. Weder wird das Äußere von Figuren beschrieben, noch sind die Gestalten auf Individualisierung und psychologische Glaubwürdigkeit hin konzipiert. Dadurch erweckt die Erzählung - bei aller Komplexität und durch die allegorische Struktur bedingten Doppelplanigkeit - den Eindruck lakonischer Einfachheit.

Die Philosophie Platonovs ist bekanntlich in starkem Maß durch Nikolaj F. Fedorovs *Philosophie der gemeinsamen Sache* (*Filosofija obščego dela*) geprägt. Die "gemeinsame Sache" besteht, in äußerster Verkürzung gesagt, darin, daß die Menschen sich zusammenschließen sollen, um mit Hilfe der Technik eine vollkommene Regulierung der Natur und Beherrschung des Kosmos zu erreichen und einen brüderlichen Zustand der Gesellschaft herbeizuführen. Fedorov betont jedoch, im Gegensatz zu den meisten Utopisten, die Idee der historischen Kontinuität, wie sie in dem zentralen Motiv der Auferweckung der "Väter" durch die vereinigten "Söhne" - von Fedorov durchaus im wörtlichen Sinn verstanden - zum Ausdruck kommt.

Platonov projiziert Fedorovs utopische Vorstellungen auf das Rußland der Oktoberrevolution, wobei die Bolschewiken als diejenige historische Kraft erscheinen, die sich um die Realisierung der "gemeinsamen Sache" bemühen. Beschränkt man sich auf das in der Erzählung gebotene Material, dann kann man vereinfachend in Platonovs Konzeption der gemeinsamen Arbeit für die zukünftige Gesellschaft zwei Hauptaspekte unterscheiden, die allerdings sehr eng miteinander verbunden sind, den technischen und den menschlichen. Von Levin wird in der Erzählung gesagt, er traue weder der Technik, noch den Menschen, "wobei er das eine wie das andere instinktiv liebte" (S. 122).<sup>16</sup>

Die Sphäre der zukunftsgerichteten Technik und Arbeit oder, in den Worten der offiziellen Ideologie, der Aufbau des Sozialismus wird durch die Eisenbahnstation "Roter Streckenabschnitt" (Krasnyj Peregon) repräsentiert, deren Funktionieren die unermüdliche Aufmerksamkeit Levins gilt. Der Eisenbahntransport ist zwar, wie Levin sich ausdrückt, "im Kern eine einfache, unschwierige Sache", er fordert jedoch "mitunter keine gewöhnliche, natürliche Arbeit, sondern eine märtyrerhafte Anspannung" (S. 118). Die im Bereich der Eisenbahn tätigen Menschen, in offizieller Sprache die Erbauer des Sozialismus, werden nämlich ihrer Aufgabe nur ungenügend gerecht, "da bei weitem nicht bei allen die Seele nach vorne - auf die Arbeit und die Zukunft gerichtet ist" (S. 118). Die Technik wird bei Platonov häufig mit ungewöhnlicher Intensität verlebendigt, besonders dort, wo es sich um das Leiden der vernachlässigten, im Stich gelassenen Maschine handelt wie z.B. bei der aus Un-

achtsamkeit angehaltenen Lokomotive FD: "Sie sang in der winterlichen Finsternis mit der tiefen Kraft ihres heißen Bauches und ging dann in ein zärtliches Atmen über, wobei sie sich an irgend jemand wandte, ohne Antwort zu erhalten. Nachdem sie für kurze Zeit verstummt war, klagte die FD wieder in die Luft, wobei man in ihrem Signal schon menschliche Worte unterscheiden konnte und der, der sie jetzt hörte, Gewissensbisse empfinden mußte, weil sich die Maschine quälte [...]" (S. 114). Mit der Belebung der Maschine korrespondiert die Bezeichnung der gegenüber der gemeinsamen Arbeit indifferenten, egoistischen Menschen als 'tot' und 'kalt'. So muß Levin "ständig und ohne Unterlaß die Seele der anderen Menschen mit seinem Atem wärmen, ihn nahe halten, damit er nicht erstarb" (S. 118). Die Oppositionspaare 'tot' und 'lebendig', ebenso wie 'warm' und 'kalt' erhalten also im allegorischen Kontext metaphorische Bedeutung, charakterisieren die Nähe bzw. Entfernung zur "gemeinsamen Sache".

In den einen großen Teil der Erzählung ausmachenden Dialogen Levins mit einzelnen Untergebenen werden jeweils exemplarisch Ursachen für die Störung der Mensch-Technik-Relation aufgedeckt. Den Rangierleiter Polutornyj, der sich nur für Hühnerzucht interessiert, versucht Levin von dem spießigen Einfluß seiner Frau zu befreien; er hilft einem Büroangestellten, dessen schwierige häusliche Verhältnisse er in Erfahrung bringt; einen Bauern, der seine desolate Kolchose verlassen und bei der Bahn arbeiten will, schickt er aufs Land zurück; den Weichensteller Pirogov, der als Trinker seinen Dienst vernachlässigt, bedroht er mit Parteiausschluß; er beschämt den nur an seinen Nebenverdienst denkenden Rangierer Zacharčenko, und dem tüchtigen, aber undisziplinierten Arbeiter Edvak redet er ins Gewissen und versucht, dessen Eigeninitiative und Verantwortungsgefühl zu wecken.

Die Eigenschaften des Helden Levin sind keinesfalls als individualisierend-psychologische Charakteristika zu verstehen, sondern dienen ausschließlich dazu, ihn im allegorischen Bezugsfeld der "gemeinsamen Sache" zu situieren. So symbolisiert sein alter, stets leerer Ranzen, der auch aus anderen Werken Platonovs bekannt ist, Levins persönliche Armut, die, wie es heißt, gesellschaftlichen Reichtum hervorbringt. Levins ständi-

ges Schweigen unterstreicht seine Gabe des Hörens auf andere: "Um alle Stimmen zu hören, muß man selbst fast verstummen" (S. 127). In dem Gespräch mit dem bedrückten Büroangestellten hört Levin weniger auf die Worte als auf die Pausen, die die unbewußten, intimen Gefühle des Sprechenden ausdrücken. Er nimmt aber auch die Stimmen der Technik wahr, das Klagen der Lokomotive und das "feine, stöhnende Grollen der elektrischen Verstärkung", die "Qual der Energie, die durch die Weite zitterte" (S. 125) beim Telefongespräch mit Moskau.

Auch Levins Einsamkeit ist Folge seiner entsagungsvollen Arbeit für die Zukunft. Eine vorbeifahrende Frau im blauen Kleid ruft in ihm zugleich zwei Vorstellungen wach; an seine ehemalige Frau, die ihn verlassen hat, weil sie seine Tätigkeit für das Fernliegende nicht nachvollziehen konnte und an seine Tochter, "mit der er Arm in Arm ins Licht, ins Glück, ins wahrhafte Leben gehen wird, wenn die Tochter zum Mädchen herangewachsen sein wird" (S. 120). Repräsentiert Levins Tochter das angestrebte zukünftige Glück, so legt der Text nahe, in der unbekanntem Reisenden einen der vielen "fernen Menschen, für die er arbeitete" (S. 120) zu sehen. 'Nah' und 'fern' bzw. 'bekannt' und 'unbekannt' erhalten im allegorischen Zusammenhang eine wichtige Bedeutung. Levin opfert die Liebe zu den Nahestehenden zugunsten der Liebe zu den, wie sie paradoxerweise genannt werden, "unbekanntem, aber nahen Menschen" (S. 124): "Er wandte die Hände der Frau und der Freunde von sich ab, um mittenachts auf die Station zu gehen, wenn er dort Leid und Unruhe spürte. In den Waggons lagen Waren, Fleisch, Seele und Arbeit von Millionen, die hinter dem Horizont lebten. Er fühlte sie mehr als die Treue der Freunde, als die Liebe zur Frau. [...] Der Genuß eines geliebten Wesens für sich allein ist nichts, wenn er nicht der Sache des Empfindens und Verstehens jener vielen Wesen dient, die hinter diesem einzigen Menschen verborgen sind ..." (S. 124).<sup>17</sup> Levin mußte, wie es an anderer Stelle heißt, "Tag und Nacht von sich abstrahieren, um die anderen zu verstehen; seine Seele einengen und anpassen um der Annäherung an die andere, immer verzauberte und verhüllte menschliche Seele willen, um sie von innen heraus auf die einfache Arbeit der Bewegung der Waggons einzustimmen" (S. 127). Schließlich überlegt Levin sogar, ob

er nicht seine Köchin Galja, die einzige ihm noch nahestehende Person, zur Arbeit auf den Ablaufberg schicken soll, damit sie nicht ihr Leben "im Dienst für einen einzigen Menschen" (S. 128) vergeude.

Levins entsagungsvolles, stummes, einsames Martyrium drückt sein Eingespanntsein zwischen trostlose Gegenwart und utopische Zukunft aus. Dem "dienstlichen Glimmen des Lebens" und der gegenwärtigen "Finsternis des Verstandes" wird das zitternde Licht der Zukunft gegenübergestellt, "und dieses sanfte Feuer konnte sich jeden Moment in ein umfangreiches Scheinen des ganzen Bewußtseins verwandeln und das Herz in vollen Gang setzen" (S. 116). Der finstere Zustand der Gegenwart ist dabei durch die Trennung von isoliertem Verstand und "ersterbendem" Herz bedingt, während im Licht der Zukunft diese Trennung aufgehoben ist. Levin versteht sich konsequenterweise als "vorläufiges, vorübergehendes Wesen" (S. 124, 127), das nicht mit dem "wahrhaftigen, zukünftigen Menschen" (S. 127) zu verwechseln sei. Eine so "archaische Figur" (S. 127) wie er, die in den technischen Details des Eisenbahntransports aufgehe, werde in der lichten Welt der Zukunft keinen Platz haben.

Woher rührt die im Titel der Erzählung angesprochene Unsterblichkeit des "vorübergehenden Menschen" Levin? Das Wort taucht noch einmal in einer Äußerung des Arbeiters Edvak über Levin auf. "Als ob Sie ein großer, unsterblicher Mensch wären!" (S. 128) sagt er bewundernd zu Levin, nachdem Kaganovič sich ein zweites Mal nach Levins Gesundheitszustand erkundigt hat. Levins Unsterblichkeit hat jedoch weniger mit Berühmtheit zu tun als vielmehr mit seinem rastlosen Einsatz für die "gemeinsame Sache". Mit den Worten Fedorovs ausgedrückt, "[...] erlangt der Mensch, indem er aus seinen Handlungen die persönlichen Antriebe, das Streben nach persönlichem Glück beseitigt, dieses dennoch mit Notwendigkeit, weil die gemeinsame Tugend, d.h. die Sache aller, auch der Grund der Auferweckung aller, folglich auch der persönlichen Unsterblichkeit ist. Man darf nicht für sich leben (Egoismus) und nicht für andere (Altruismus), sondern mit allen und für alle".<sup>18</sup>

Erhellende Parallelen zur vorliegenden Erzählung enthält Platonovs Rezension "Bücher über große Ingenieure" aus dem

Jahr 1937, wo u.a. eine Biographie des deutschen Erfinders Rudolf Diesel besprochen wird. Platonovs Äußerung, "daß Klassen und Epochen vergehen, aber einige Leute und ihre Werke bleiben", sowie seine Zuordnung großer Erfindungen zur "klassenlosen, 'unsterblichen' Gesellschaft"<sup>19</sup> sind zweifellos auch für die Erzählung *Unsterblichkeit* relevant. Zwischen Levin und Diesel gibt es eine Reihe von Übereinstimmungen. Für beide ist die Technik eine "tiefe Leidenschaft des Verstandes und des Herzens des Menschen, ebenso 'instinktiv' und natürlich wie, sagen wir, das Gefühl der Liebe" (S. 28). Unübersehbar ist auch die Parallelität zwischen Levin und Diesel, wenn Platonov von der "doppelten Tragödie" (S. 30) Diesels spricht. Seine 'natürliche' Tragödie resultiert aus dem "quälerischen Kampf mit den harten Bedingungen der Natur" (S. 26) und der "martyrerhaften Anspannung" (S. 27) in der Auseinandersetzung mit technischen Problemen, seine gesellschaftliche Tragödie aus der Kollision zwischen dem schöpferischen Menschen und dem "politischen, technologischen, und sittlichen Niveau der Gesellschaft" (S. 30). Platonovs Feststellung, daß Tragödien solcher Art eine "historisch-vorläufige und vorübergehende Sache" (S. 28) sind, trifft gleichermaßen auf Diesel wie auf den "vorläufigen Menschen" Levin zu. Levin hat zwar, im Unterschied zu Diesel, die Bedeutung der "Kooperation mit seinen Helfern, Monteuren und Arbeitern" (S. 29) erkannt, leidet aber nicht weniger an seiner Einsamkeit als Diesel. Trotz seines utopischen Ideals, trotz der Teilnahme an der "begeisterten schöpferischen Arbeit" (S. 30)<sup>20</sup> des sozialistischen Aufbaus unterscheidet sich Levins Leben nicht wesentlich von dem des deutschen Erfinders in der kapitalistischen Gesellschaft.

Man kann M. Očadliková<sup>21</sup> zustimmen, wenn sie in Platonovs *Unsterblichkeit* eine Korrektur des Heldentyps sieht, wie ihn etwa Ostrovskij in *Wie der Stahl gehärtet wurde* geschaffen hatte. Während Ostrovskij seinen sozialistischen Asketen, bei dem das ideologische Ziel das persönliche Leben ersetzt, postitiert und als neuen Menschen präsentiert, sieht Platonov, wie er in seinem Artikel *Pavel Korčagin* ausführt, seinen "vorläufigen Menschen" keineswegs als "fertiges, ideales Muster des neuen Menschen" (S. 60) an, sondern zeigt in Levins Leiden die Differenz zum Ideal des vollen Lebens.

Platonovs allegorische Parabel beinhaltet darüber hinaus eine verdeckt geführte Polemik mit den um die Mitte der 30er Jahre aufgekommenen Losungen des neuen Menschen und des neuen Humanismus. 1935 hatte Stalin geäußert, nach der Überwindung des Mangels auf dem Gebiet der Technik sei man in die Phase des Mangels auf dem Gebiet der Menschen eingetreten, denn eine Technik ohne die Menschen, die sie meistern könnten, sei tot. Man müsse daher das "Schwergewicht auf die Menschen"<sup>22</sup> legen, den Menschen schätzen lernen. In *Unsterblichkeit* repliziert Platonov auf Stalins Losung und demonstriert an dem Verhalten des Stationschefs Levin in allegorischer Weise, wie er sich den beim Aufbau des Sozialismus zu praktizierenden Humanismus vorstellt. Platonov identifiziert dabei nicht den "vorläufigen, vorübergehenden" mit dem zukünftigen Menschen, wie das Stalin tut, wenn er die Stachanowleute emphatisch als neue Menschen apostrophiert.<sup>23</sup> Hat Stalin, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, in erster Linie neue technische Normen im Auge, wenn er von den neuen Menschen spricht, so geht es dem Helden Platonovs um die Veränderung des Menschen "von innen heraus".<sup>24</sup> Schließlich paßt auch der sich in seiner Arbeit mit den Menschen abquälende, leidende Levin wenig zu der von Stalin in seiner Rede vor den Stachanowleuten ausgegebenen optimistischen Parole: "Es lebt sich jetzt besser, Genossen. Es lebt sich jetzt froher".<sup>25</sup>

Ist *Unsterblichkeit* eine sozialistisch-realistische Erzählung? Entscheidende Einwände vom offiziellen Standpunkt hat Gurvič in seinem Artikel formuliert. Er kritisiert, ohne den Begriff zu verwenden, den allegorischen Charakter der Erzählung, wenn er bemängelt, daß die "Verallgemeinerungen Platonovs in die Abstraktion münden"<sup>26</sup> und wenn er die Tendenz zur "Unbegrenztheit und Unabhängigkeit seiner Idee von zeitlichen, räumlichen, alltäglichen, sozialen historischen und überhaupt irgendwelchen Gegebenheiten und konkreten Umständen"<sup>27</sup> feststellt. Der Raum ist für Platonov, wie Gurvič bemerkt, nicht Ort der Handlung, sondern "gewaltiger Resonanzboden des Gefühls der Einsamkeit", und die Zeit der Handlung ist die Ewigkeit. Platonov strebt nach Gurvič zum "Ewigen, zum Unveränderlichen, zur 'allgemeinen Idee' und wenn schon zum Sozialismus, dann zum abstrakten, kosmischen, religiösen".<sup>28</sup>

Eng verknüpft mit der allegorischen Struktur der Erzählung, die im Gegensatz zum Postulat der typischen Widerspiegelung der Wirklichkeit im sozialistischen Realismus steht, sind auch die anderen von Gurvič registrierten Defizite. So verstößt Platonov gegen die lineare Sujetföugung des sozialistischen Realismus. "Eine aktive, konsequente Entwicklung des Sujets, der plastischen Verknöpfung der Teile und um so mehr eine logische Entfaltung der Fabel gibt es bei Platonov nicht. Die Kapitel in der Erzählung Platonovs sind nicht durch die Kontinuität des künstlerischen Gewebes, sondern nur durch die Einheit der Idee, der Weltanschauung des Autors vereint".<sup>29</sup> In *Unsterblichkeit* wird weder das ideologische Handlungsschema noch die binaristische Figurenkonstellation des sozialistischen Realismus reproduziert, da "nicht Kampf, nicht Konflikte, nicht Widersprüche"<sup>30</sup> die Helden zusammenföhren, sondern die Beziehungen des Autors zu ihnen.

Hauptsächlicher Stein des Anstoßes ist natürlich die Figur Levins, der dem positiven Helden des sozialistischen Realismus so wenig ähnlich sieht. Levin ist für Gurvič eine Fortsetzung des alten Helden Platonovs, der sich durch "krankhaftes Mitleid", "süßliche Selbstlosigkeit", "fruchtlosen Humanismus", asketisches "Großmartyrertum", "niedergedrücktes Wahrheitssuchertum" und "religiöse Seelentrösterei" auszeichnet, um nur einige Vorwürfe zu zitieren. Im Gegensatz zu den Verteidigern von Platonovs "wahrhaftem Optimismus" im Umkreis des *Literaturnyj kritik* sieht Gurvič die Erzählung von tiefem Pessimismus durchdrungen. Mit seiner Romantisierung des Leidens stehe Platonov in völligem Gegensatz zu Gor'kij's Äußerung, man müsse das Leiden hassen, um es zu vernichten, und befinde sich in Widerspruch zu dem (im Jahre 1937!) beobachtbaren "Absterben des Leidens in unserem Land".<sup>31</sup> Die Kritik von Gurvič gipfelt in dem damals wohl schwerwiegendsten denunziatorischen Vorwurf, er verleumde das mächtige russische Volk und sei nicht nur "nicht-volkstümlich" (nenaroden), sondern "anti-volkstümlich" (anti-naroden), da er die schöpferischen Qualitäten des russischen Volkes entstelle.<sup>32</sup>

Der Streit um Platonovs *Unsterblichkeit* ist insofern interessant, als er ein bezeichnendes Licht auf die Spielräume des Kommunikationssystems der 30er Jahre wirft: auf die Posi-

tion des *Literaturnyj kritik*, der - nicht ohne subversive Interpretierkünste - die Normenkonformität der Erzählung behauptet, wie auf die offizielle entlarvende Gegenreaktion von Gurvič, die das "normale" Funktionieren der sozialistisch-realistischen Literaturkritik unter Beweis stellt. Die Beschäftigung mit Platonova allegorischer Parabel trägt jedoch darüber hinaus in prinzipieller Weise zum besseren Verständnis des Wesens des sozialistischen Realismus bei. Die Erzählung ließe sich als sozialistisch in dem Sinn bezeichnen, daß der gegenwärtige unbefriedigende Zustand mit einem zukünftigen Ideal konfrontiert wird, daß das Bestehende im Licht der Utopie als kritik- und veränderungswürdig erscheint. Keineswegs ist die Erzählung aber sozialistisch-realistisch, da der sozialistische Realismus seiner Grundidee nach gerade durch die systematische Verwischung der Differenz zwischen Ist- und Sollzustand charakterisiert ist, was sich in den Postulaten des Typischen, der revolutionären Romantik, des positiven Helden oder in dem Erfolgshandlungsschema deutlich niederschlägt. Abram Terz sieht sehr klar den "offenkundigen Widerspruch" des sozialistischen Realismus, der "unvereinbare Dinge zu vereinen" sucht: "den positiven Helden, der zum Schema, zur Allegorie tendiert, und die psychologische Analyse; den erhabenen Stil, die Deklamation, und die Beschreibung des prosaischen Alltagslebens; ein hohes Ideal und eine wirklichkeitstreue Schilderung des Lebens". Wirklichkeitstreue aber läßt sich, wie Terz darlegt, nicht mit einer Sprache "teleologischer Spekulationen" verbinden.<sup>33</sup>

An Terz anknüpfend, spricht Katerina Clark von der modalen Schizophrenie des sozialistischen Realismus, die durch die Kombination von realistischer Wahrscheinlichkeit und Mythisierung zustandekommt. Sie bezeichnet den sozialistisch-realistischen Roman als "parable for the working of marxism-leninism in history" und die standardisierten positiven Helden als "History's puppets".<sup>34</sup>

Im Vergleich mit Platonov wird deutlich, daß der sozialistische Realismus eine kaschierte, merkwürdig verkleidete Form des Allegorischen darstellt. Das durch das ideologische Schema vorgegebene allegorische Gerüst des sozialistisch-realistischen Romans ist mit Hilfe von Versatzstücken des psychologi-

schen Realismus drapiert. Auf die pseudokonkrete, "realistische" Verkleidung aber kommt es gerade an, während die offene, bloßgelegte Allegorie des Platonovschen Textes dem Verdikt der "Abstraktheit" verfällt.

## 2. Platonovs Artikel über Puškin

Von 1937 an erscheinen in einigen Zeitschriften, vor allem im *Literaturnyj kritik*, literaturkritische - teils unter Pseudonym veröffentlichte Artikel Platonovs, die zusammen mit dem Sammelband *Der Fluß Potudan'* (*Reka Potudan'*, 1937) die vorübergehende Duldung des Autors am Rande der offiziellen Kommunikationssphäre signalisieren. Ein Sammelband unter dem Titel *Betrachtungen eines Lesers* (*Razmyšlenija čitatelja*), der für 1938 zum Druck vorbereitet war, erblickte allerdings damals nicht das Licht der Welt.<sup>35</sup>

Platonov bedient sich der Literaturkritik als Ausdrucksmittel für seine gesellschaftsphilosophischen Anschauungen, wobei die gewählte essayistische Form durchaus dem Platonovschen Zusammendenken von literarischen, biographischen, historischen und philosophischen Gesichtspunkten entspricht. Von besonderem Interesse sind die beiden anlässlich des 100. Todesjahres des Dichters verfaßten Artikel *Puškin - unser Genosse* (*Puškin - naš tovarišč*) und *Puškin und Gor'kij* (*Puškin i Gor'kij*),<sup>36</sup> die im folgenden näher betrachtet werden sollen. Dabei geht es weniger um den im engeren Sinn literaturkritischen Aspekt als vielmehr um ihre gesellschafts- und geschichtsphilosophische Relevanz. Die Brisanz der Puškin-Artikel liegt darin, daß Platonov in ihnen zu grundlegenden Fragen der russischen Geschichte und Gegenwart in einer vom offiziellen ideologischen Diskurs abweichenden, ja ihm direkt widersprechenden Weise Stellung bezieht. Wie Michail Bachtin zählt Platonov zu den wenigen Autoren, die der herrschenden Ideologie eine prinzipielle, philosophisch fundierte Position entgegensetzen konnten.

An eine Veröffentlichung solcher Ideen war natürlich nur in einer versteckten, die Zensur unterlaufenden Form zu denken. Bei der Bewältigung dieser Aufgabe erweist sich Platonov als ein Meister der mit den Mitteln der historischen Analogie ar-

beitenden Anspielung. Er versteht es, seinen literaturkritischen Essays eine seiner allegorischen Prosa durchaus vergleichbare durchgängige, kohärente Allusionsstruktur zu verleihen. Platonov verschlüsselt aber nicht nur, sondern setzt zugleich auch Signale, die den Leser auf die zweite Bedeutungsebene, den aktuellen Gegenwartsbezug der Texte aufmerksam machen. Er zieht ständig Verbindungslinien zwischen der Puškinzeit und der sowjetischen Gegenwart, so z.B. wenn er Puškin als "unseren Genossen" apostrophiert, von dem Erscheinen eines zweiten sozialistischen Puškin oder von der Wiederkehr Peters des Großen spricht.

In *Puškin - unser Genosse* befaßt sich Platonov im Rahmen einer Betrachtung über das Verspoem *Der ehernen Reiter* und die Einstellung des Dichters zur Zarenautokratie mit dem Verhältnis von Individuum und Staatsmacht. Entgegen Lunačarskijs Deutung des Konflikts zwischen Evgenij und dem ehernen Reiter als Zusammenstoß zwischen organisierendem gesellschaftlichem Prinzip und individualistischem Anarchismus sieht Platonov in dem Poem nur "ein Puškisches Prinzip, das sich in zwei Hauptgestalten verzweigt" (S. 12). Platonov zufolge bewundert Puškin Peters Werk, die Europäisierung und Modernisierung Rußlands, sieht jedoch auch in Evgenij eine "große ethische Gestalt, vielleicht nicht geringer als Peter" (S. 13), einen "wundertätigen Erbauer", jedoch auf einem Gebiet, das jedem Armen zugänglich, dem Übermenschen aber unzugänglich ist, in der Liebe zum anderen Menschen" (S. 14). Für Platonov handelt es sich um einen tragischen Konflikt zwischen gleich starken und gleich wichtigen Kräften, zwischen "unbekannten Brüdern" (S. 14). Verabsolutiert und für sich genommen führt jedes der beiden Prinzipien zu einer tödlichen Vereinseitigung. Das staatlich-autokratische Prinzip würde die "ganze Welt in eine wunderbare Bronze verwandeln, um die herum die voneinander getrennten, einander verlierenden Menschen zitterten" (S. 14). Ohne die Existenz Evgenijs gäbe es nur "Bronze", würde sich die Admiralitätsspitze zu einem "Kerzenhalter am Grab der gestorbenen (oder zugrunde gerichteten) poetischen menschlichen Seele" (S. 16) verwandeln. Auf der anderen Seite ist aber auch das isolierte individuelle Prinzip nicht lebensfähig. Das private Glück Evgenijs und Parašas, hätte es sich entfalten können,

wäre in der "untätigen, kraftlosen Armut" (S. 14) eines idyllischen Zusammenlebens schnell verkümmert. Dieser Gedanke, der sich u.a. in der Erzählung *Unsterblichkeit* findet, scheint für Platonov zentral zu sein, wie auch aus anderen literaturkritischen Artikeln hervorgeht. So schreibt er z.B. in seinem Essay über Hemingway: "Die Liebe verzehrt sich schnell und hört auf, wenn die liebenden Menschen es vermeiden, in ihre Gefühle irgendwelche nicht zur Liebe gehörige, prosaische Fakten aus der Wirklichkeit einzuschließen, wenn die Möglichkeit oder der Wille fehlt, die eigene Leidenschaft mit der Teilnahme an irgendeiner Sache, die von der Mehrzahl der Menschen ausgeführt wird, zu vereinbaren. Die Liebe in ihrer idealen, reinen Form, in sich abgeschlossen, gleicht dem Selbstmord und sie kann höchstens ausnahmsweise und sehr kurze Zeit existieren. Die Liebe, drücken wir es paradox aus, liebt etwas nicht zur Liebe Gehöriges (neljubovnoe), ihr Unähnliches" (S. 209f).<sup>37</sup>

Eine Harmonisierung des tragischen Konflikts zwischen staatlichem und individuellem Prinzip kam für Puškin nicht in Betracht, da dies eine "phantastische Lösung" (S. 16) gewesen wäre, für die es in der Wirklichkeit keine Anhaltspunkte gegeben hätte. Puškin löst daher den Konflikt in seinen Poemen *Der eiserne Reiter* und *Taxit* "nicht logisch, auf der Ebene des Sujets, sondern vermittelt des 'zweiten Sinns', wo die Lösung nicht durch die Handlung der Personen des Poems herbeigeführt wird, sondern durch die ganze Musik, die die Werke organisiert, durch die zusätzliche Kraft, die im Leser noch die Gestalt des Autors als Haupthelden des Werks erschafft" (S. 16). Die Lösung, der "Ausweg" (vychod) liegt für Platonov "in der Gestalt Puškins selbst, im Wesen seiner Poesie, die [...] beide Haupttendenzen für die große historische Arbeit, beide Notwendigkeiten der menschlichen Seele" (S. 14) vereint. "Ausweg" ist ein Schlüsselbegriff von Platonovs Denken, über den u.a. sein Hemingway-Essay Aufschluß gibt, wo es heißt: "Der Ausweg aus einer tragischen Situation kann entweder unfruchtbares Leid sein [...] oder aktives Handeln, wirklicher Ausweg, aber er, dieser Ausweg kann nicht ausgedacht werden, er kann nur durch das direkte, aufrichtige Beobachten des Kampfes des werktätigen Massenmenschen für sein zukünftiges, würdiges Schicksal oder noch besser durch Teilnahme des Schriftstellers an diesem

Kampf eröffnet werden" (S. 212). Der "wahrhafte Ausweg" läßt sich in einem Werk nicht durch "Umgehung" (obchod) mit Hilfe eines ausgeklügelten literarischen Verfahrens ersetzen.

Wie sieht nach Platonov Puškins "Ausweg" aus seiner realen historischen Situation aus? Das Fernbleiben des Dichters vom Dekabristenaufstand des Jahres 1824 auf dem Senatsplatz wertet Platonov als Zeichen des Mißtrauens gegenüber den vom Volk isolierten adeligen Revolutionären, denen er im Grunde nahe stand. Puškin habe in den Dekabristen keine historische Alternative zur Autokratie gesehen. "Manchmal kommt es vor, daß man die tierische, angreifende, regressive Gewalt nicht auf einen Schlag und direkt besiegen kann, so wie man ein Erdbeben nicht besiegen kann, wenn man es nicht einfach abwartet" (S. 10). Auch gegenüber der bäuerlichen Anarchie eines Pugačev habe Puškin Sympathie empfunden, zugleich aber Vorbehalte geltend gemacht. Für Puškin seien Bauern- und Adelsrevolte nur "vorbereitende Hilfskräfte" (S. 18) in einer Situation gewesen, wo keine erkennbare historische Alternative zur Selbstherrschaft des Zaren in Sicht war. Puškin habe daher mit dem ihm eigenen "wahrhaften Optimismus" (S. 22) Rußlands Entwicklung als sehr langfristigen Prozeß gesehen und auf einen zweiten Peter gehofft, der das unvollständig durchgeführte Bauprogramm Peters I. zu Ende führen werde. Die Verwirklichung des petrinischen Programms vollzieht sich in den Augen Platonovs in der sowjetischen Gegenwart, so daß Puškin, lebte er heute, zur "Quelle eines weltumspannenden sozialistischen Enthusiasmus" (S. 22) werden könnte.

Wie der Schluß des Artikels nahelegt, soll der Leser die gesellschaftliche Konstellation der Puškinperiode auf die sowjetischen 30er Jahre projizieren, um aus der Erkenntnis der Analogie der Situationen und der Kontinuität russischer Geschichte Schlüsse für einen realen "Ausweg" aus der gegenwärtigen Notlage zu ziehen. Platonovs Bild der in Bronze gegossen und alles zu Bronze verwandelnden absoluten Staatsmacht, um die herum die vereinzelt und verschreckten Individuen zitterten, konnte der russische Leser des Jahres 1937 ohne Zögern als adäquaten Ausdruck seiner Situation verstehen, symbolisierte das Bronzedenkmal doch sinnfällig den von Stalin monumentalisierten Lenin und die zum Mythos erstarrte Revolution.

Man kann die Analogie aber noch weiter bis in die Einzelheiten der Einschätzung der gesellschaftlichen Lage hinein verfolgen. Die Bemerkung Platonovs, daß zu Puškins Zeit der aufgeklärte Absolutismus Peters I. bereits vorbei "und noch keinerlei andere positive historische Kraft aufgetaucht war" (S. 18) läßt sich unschwer auf die Sowjetunion nach Lenin, dem zweiten Peter, übertragen. Auf die bäuerliche Spontaneität oder die isolierten revolutionären Dekabristenzirkel (die oppositionelle Intelligenz?) zu setzen, mußte in der Epoche Puškins wie in der Stalins aussichtslos erscheinen. War nicht auch in den 30er Jahren die auf die Puškinzeit bezogene Feststellung Platonovs aktuell, daß die "abstoßende 'Zwischenschicht' der russischen Bourgeoisie" (S. 18) sich gerade erst herausbildete? Und kann man die Äußerung, daß es von der Epoche Puškins "bis zur wirklichen Kraft der Geschichte, der Arbeiterklasse" noch "sehr weit" (S. 18) war, nicht als Anspielung auf die Desorganisiertheit und historische Unreife der russischen Arbeiterklasse unter Stalin verstehen?

Aus dieser im Gewand der historischen Analogie vollzogenen Klassenanalyse folgt für Platonov, daß eine direkte Konfrontation mit der "tierischen, angreifenden, regressiven Gewalt" sinnlos wäre. Den einzigen praktikablen "Ausweg" sieht er im Aushalten des tragischen Grundkonflikts zwischen Staatsmacht und Individuum, in dem von Puškin vorgelebten Ausgleich zwischen den beiden in Grenzen berechtigten Prinzipien. Dieses Aushalten setzt jedoch einen "wahrhaften Optimismus" voraus, wobei man das bei Platonov sehr häufige Wort 'wahrhaftig' (istinyj) offensichtlich als Gegensatz zur Lüge des offiziellen Diskurses - hier zum staatlich verordneten Optimismus - auffassen kann. Weiterhin schließt der von Platonov vorgeschlagene "Ausweg", wie am Beispiel Evgenijs erläutert wurde, eine Kritik am individualistischen Rückzug aus der Gesellschaft ein. In seiner Kritik an einer Erzählung Aleksandr Grins exemplifiziert Platonov das nur private Glück durch das Bild von zwei Liebenden, die, in See stehend, das Volk am Ufer zurücklassen, und betont, daß das "wahrhafte menschliche Glück nur dann möglich ist, wenn der Mensch zum Mittel für das Glück anderer, vieler Menschen werden kann, nicht aber dann, wenn er sich in sich selbst einschließt" (S. 76). Platonov teilt mit Puškin

das Ideal des positiven, erfüllten Lebens, das auch unter schweren Bedingungen möglich ist. Mit seinem Puškin ist er der Ansicht, "daß ein kurzes, gewöhnliches menschliches Leben völlig ausreichend ist für das Vollbringen aller denkbaren Angelegenheiten und für die volle Befriedigung aller Leiden-schaften" (S. 22).

Da ein solcher positiver "Ausweg" aber nicht immer in den Kräften eines einzelnen Menschen steht und der tragische Konflikt für den einzelnen tödlich ausgehen kann wie im Fall Evgenijs, führt Platonov in dem zweiten Artikel *Puškin und Gor'kij* eine weitere - andeutungsweise auch schon früher erwähnte - Größe in seine Überlegungen ein: das Volk. Es stellt diejenige Kraft dar, die in der Lage ist, den tragischen historischen Konflikt auszuhalten und trotz aller Unterdrückung 'von oben' ein sinnvolles, erfülltes Leben zu leben. "Die Massen der Menschen, die durch die phantasmagorische, trügerische Hülle der Geschichte verdeckt sind, jene geheimnisvolle, wortlose Mehrheit der Menschheit, die geduldig und ernst ihre Existenz vollzieht, all diese Menschen zeigen, wie sich herausstellt, die Fähigkeit einer unendlichen Lebensentwicklung. Die gesellschaftliche Unterdrückung und das persönliche, oft tödliche Schicksal zwingen die Menschen, einen Ausweg aus ihrer unheilvollen Lage zu suchen und zu finden" (S. 35). Das Volk verfügt über "verborgene, 'geheime' Mittel für die Nahrung der eigenen Seele und für die Rettung des Lebens vor der Vernichtung durch die 'Oberen'" (S. 37). "Das Volk hat seine Politik, seine Poesie, seine Freuden und sein großes Leid; all diese Eigenschaften sind im Volk viel wahrhaftiger und organischer als in den parasitären Klassen, einfach deshalb, weil die werktätigen Menschen eine wirkliche, reale und dabei massenhafte Erfahrung der Arbeit, der Not und des Kampfes mit der verbrecherischen Klasse seiner Ausbeuter haben" (S. 38). Aufgrund dieser besonderen "geheimnisvollen" Fähigkeiten des Lebens und Überlebens, aufgrund seiner kollektiven Existenz kann das Volk Garant eines "Auswegs" auch in Situationen sein, die für den einzelnen ausweglos sind. Platonov berührt sich eng mit Michail Bachtins Auffassung des Volkes als wert- und kontinuierkeitsstiftende Kraft,<sup>38</sup> wenn er es "im Gedächtnis seiner Generationen wie in der Zeit" als "unsterblich" bezeich-

net (S. 279).

Wenn das Volk aber Träger historischer Kontinuität und Garant des positiven Lebens und des "Auswegs" aus schweren Situationen ist, dann kann der "wirkliche Gedanke", "das genaue, wahrhaftige Wort" (S. 8) und die "wahrhaftige Kunst" (S. 38) nur aus dem Volk entstehen. Kunst darf sich nach Platonov nicht in formaler Schönheit erschöpfen, sondern bedarf der "Wahrheit", will sie ihrer Aufgabe als "Mittel der Überwindung des historischen Schicksals" (S. 38) gerecht werden. In besonderem Maß ist Puškin "Ausdruck der Seele" (S. 38) und "kollektives Produkt" (S. 40) des russischen Volkes, da er das "Geheimnis" des Volkes errät und ausdrückt. Puškin erschien, so Platonov, "nicht aus dem Kräfteüberschuß des Volkes, sondern aus seiner Not, der äußersten Notwendigkeit, fast als Selbstverteidigung und als Opfer" (S. 38). Er fand jedoch in der russischen Literatur keine ebenbürtigen Nachfolger. Gor'kij wird zwar in die Puškinsche Linie gestellt, in der Platonov auch sich selbst sieht, ohne daß er jedoch als Puškin ebenbürtig empfunden wird. Da ein würdiger Fortsetzer Puškins noch nicht aufgetreten ist, hält Platonov einen "neuen Puškin", einen Puškin des Sozialismus für wünschenswert und notwendig. Er soll, so kann man unschwer erschließen, als wegweisender Prophet dem russischen Volk einen "Ausweg aus dem historischen Elend" (S. 46) zeigen.

Man kann nur staunen, wie es Platonov mit den äsopischen Mitteln der historischen Analogie unter den drückenden Bedingungen des Jahres 1937 gelingen konnte, so weitreichende und grundlegende Probleme bis in die offizielle Kommunikations-sphäre hineinzutragen. Angesichts des staatlichen Terrors und der auf allem lastenden Decke der institutionalisierten Lüge äußert er sich zum Verhältnis von Individuum und Staatsmacht in der russischen Geschichte. Angesichts des repressiven Postulats der offiziellen Volkstümmlichkeit, die sich im Jubiläumsjahr 1937 des Dichters Puškin bemächtigt, entwickelt er seine subversive Auffassung vom Volk als einer seinen Unterdrückern trotzens leidens- und lebensfähigen, kontinuieritätsstiftenden Gegenmacht und einer "wahrhaft" volkstümmlichen, die Not und die Notwendigkeit des Volkes zum Ausdruck bringenden Kunst, deren Vertreter für ihn Puškin ist.

Platonovs Intention konnte seinen Gegnern in den Reihen der offiziellen Kulturpolitik nicht gänzlich verborgen bleiben, wenn sie auch nirgendwo voll entschlüsselt wird. Die für Platonov zentrale Idee des tragischen Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft in der russischen Geschichte wird jedoch von Gurvič "entlarvt", der ihm vorwirft, er sehe das Verhältnis von Individuellem und Gesellschaftlichem als "ewige, außerhistorische Kollision"<sup>39</sup> und Staat und Mensch seien für ihn "unversöhnliche Feinde".<sup>40</sup> Demgegenüber verkündet Gurvič lapidar: "Die neue Stalinsche Verfassung ... gibt klare Hinweise darauf, daß bei uns die kollektiven und die individuellen Interessen völlig zusammenfallen."<sup>41</sup>

Was Platonovs Äußerungen über Puškin betrifft, so kann man, wenn man sich das Funktionieren des sozialistisch-realistischen Normensystems der 30er Jahre vor Augen hält, nur die Verwunderung der Zeitschrift *Bol'shevik* teilen, "wie die Redaktion einer marxistischen Zeitschrift solch einen verworrenen, durch und durch antimarxistischen Artikel zur Veröffentlichung gelangen lassen konnte."<sup>42</sup>

#### A n m e r k u n g e n

1. Bibliographische Angaben dazu in: A.P.PLATONOV (1899-1951). *Materialy k biobibliografii*. Sost. N.M.Mitrakova, Voronež 1969, S. 32.
2. Vgl. *Vtoroj plenium pravlenija Sojuzs sovetskich pisatelej SSSR. Mart 1935. Sten. otčet*, M. 1935, S. 321ff.
3. *Protiv formalizma i naturalizma v iskusstve. Sb. statej i materialov*. Sost. V.Malik, Taškent 1936, S. 113.
4. O chorošich rasskazach i redaktorskoj rutine, in: *Literaturnyj kritik*, 1936, H. 8, S. 106-113.
5. Ebd., S. 109.
6. *Literaturnoe obozranie*, 1937, H. 19-20, S. 55-62. Übers.: Die Unsterblichen, in: G.LUKÁCS, *Werke*, Bd. 5, Neuwied/Berlin 1964, S. 472-483.
7. Ebd.
8. Ebd., S. 472.
9. Ebd., S. 474.
10. Andrej Platonov, in: *Krasnaja nov'*, 1937, H. 10, S. 193-233.
11. Razgovor o geroe, in: *Literaturnyj kritik*, 1938, H. 9-10, S. 154-188, hier: S. 171.

12. Vozraženie bez samozaščity. Po povodu stat'ij A.Gurviča "Andrej Platonov", in: *Literaturnaja gazeta*, 20. Dez. 1937, Nr. 69, S. 6.
13. Otvjet t. Platonovu, in: *Literaturnaja gazeta*, 27. Dez. 1937, Nr. 70, S. 6.
14. Zametki o našej kritike, in: *Literaturnaja gazeta*, 20. Sept. 1938, Nr. 52, S. 4.
15. Vgl. O vrednych vzgljadach "Literaturnogo kritika", in: *Krasnaja nov'*, 1940, H. 4, S. 159-173, hier: S. 169f., 173.
16. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf A. Platonov, Bessmertie, in: *Literaturnyj kritik*, 1936, H. 8, S. 114-128.
17. Levins Liebe zu den "fernen Menschen" erinnert auffallend an die von Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* über die Nächstenliebe geäußerten - Platonov möglicherweise durch Fedorov vermittelten - Gedanken. Dort heißt es z.B.: "Die Zukunft und das Fernste sei die Ursache deines Heute: in deinem Freunde sollst du den Übermenschen als deine Ursache lieben. Meine Brüder, zur Nächstenliebe rate ich euch nicht: ich rate euch zu Fernsten-Liebe." (F. NIETZSCHE, *Werke*, II, hrsg. von K. Schlechta, Frankfurt/Berlin/Wien 1976, S. 599).
18. N.F. FEDOROV, *Filosofija obščego dela*, Bd. 1, Vernyj 1906 (Reprint: Gregg International Publishers, England 1970), S. 96.
19. Knigi o velikich inženerach, in: A. PLATONOV, *Razmyšlenija čitatelja*, M. 1980, S. 25. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
20. Wörter wie *voduševlennyj, oduchotvorenyj, èntuziasm, istinnyj optimizm* u.a.m. spielen bei Platonov eine zentrale Rolle. Sie drücken die seiner Philosophie entsprechende Begeisterung für die "gemeinsame Sache" aus, knüpfen an die ähnlich lautenden offiziellen Losungen der Stalinzeit an und korrigieren sie zugleich.
21. Puškinský ideál Andreje Platonova, in: *Slavica Pragensia* IX, Praha 1968, S. 355-381.
22. Rede im Kremmpalast vor den Absolventen der Akademie der Roten Armee am 4. Mai 1935, in: J.W. STALIN, *Werke*, Bd. 14, Dortmund 1976, S. 28.
23. Rede auf der ersten Unionsberatung der Stachanowleute am 17. Nov. 1935, ebd., S. 31-47.
24. Vgl. A. PLATONOV, Bessmertie, S. 118, 127.
25. STALIN, *Werke*, Bd. 14, S. 38.
26. A. GURVIČ, Andrej Platonov, S. 226.
27. Ebd., S. 225f.
28. Ebd., S. 226.
29. Ebd., S. 229.
30. Ebd.
31. Ebd., S. 232.

32. Ebd., S. 230.
33. Was ist der sozialistische Realismus? in: A.TERZ, *Der Prozess beginnt*, Frankfurt 1966, S. 153.
34. K.CLARK, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Manuskript, erscheint demnächst in University of Chicago Press.
35. Vgl. den Kommentar zu: A.PLATONOV, *Razmyšlenija čitatelja*, S. 271.
36. Abgedruckt in: *Razmyšlenija čitatelja*. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
37. Vgl. auch *Razmyšlenija čitatelja*, S. 64, 76f., 86.
38. Vgl. Hans GÜNTHER, Michail Bachtins Konzeption als Alternative zum sozialistischen Realismus, in: P.V.ZIMA (Hrsg.), *Semiotics and Dialectics*, Amsterdam 1981, S. 137-177, hier: S. 143ff.
39. A.GURVIČ, Andrej Platonov, S. 210.
40. Ebd., S. 219.
41. Ebd.
42. O nekotorych literaturno-chudožestvennych žurnalach, in: *Boľševik*, 1939, H. 17, S. 51-57, hier: S. 56.

Rudolf NEUHÄUSER (Klagenfurt)

ANMERKUNGEN ZUM VERHÄLTNISS VON ERZÄHLERSPERSPEKTIVE, WERTUNG  
UND ERZÄHLTECHNIK IN DER ZEITGENÖSSISCHEN SOWJETRUSSISCHEN  
LITERATUR

Die Sinndeutung eines literarischen Textes fordert vom Interpret, daß er die im Text dargestellten Beziehungen und Ereignisse bewertet, bzw. daß er die unmittelbar vom Autor oder mittelbar durch einen Erzähler oder eine Figur vorgegebenen Wertungen rezipiert. Für den Fall, daß ein ideologisch bestimmtes ästhetisch-ethisches Normensystem verpflichtend wird, gewinnt die auktoriale Perspektive, der auktoriale Standpunkt an Gewicht, da er das einfachste und geradlinigste Verfahren der Vermittlung auktorialer Wertung darstellt. Der allwissende Autor, der außerhalb der Welt des Textes steht, kann jederzeit kommentierend und wertend in sie eingreifen. An Stelle des Autors kann ein Erzähler treten, der dann meist gleichfalls außerhalb oder am Rande des Erzählgeschehens steht und die richtige ideologische Wertung vermittelt. In Abwesenheit eines vorgeschobenen Erzählers kann eine Figur, vor allem die Hauptfigur - der "positive Held" - diese Funktion übernehmen. Im polyphonen Roman, in dem eine multiple Personenperspektive vorherrscht, kann eine eindeutige Wertung durch die Hierarchisierung der Standpunkte und Perspektiven erfolgen. Dadurch wird der gewünschte Standpunkt zum dominanten, dem alle anderen untergeordnet werden und aus dessen Sicht sie sich als subjektiv und mangelhaft erweisen.<sup>1</sup> Im Streben danach, sich aus den Zwängen eines ideologisch fixierten und vorgegebenen Normensystems zu lösen, kann der Autor grundsätzlich zwei Möglichkeiten wählen : (1) Er kann auf das offizielle ästhetisch-ethische Normensystem mit einem andersartigen Normensystem reagieren, das dem vorgegebenen

widerspricht, es negiert oder modifiziert. (2) Er kann sich aber auch aus dem Text zurückziehen, *ohne* die Aufgabe auktorialer Wertung an einen Erzähler oder eine Figur zu übertragen. Als Folge dieser Entwicklung nimmt die Redundanz solcher Texte ab, die Unbestimmtheit zu, - ebenso der Informationsgehalt, aber auch - zum Leidwesen mancher Literaturkritiker - das Interpretationsspektrum! Erzähltechnisch äußert sich diese Entwicklung, die mit den 60er Jahren verbunden ist, in "stremlenie k maksimal'nomu približeniju k personažu, rasskazčiku, nedolženstvennomu avtoru."<sup>2</sup> Die Autorenperspektive kommt meist nur mehr im Rahmen des Textes (oder eines Textsegmentes) zur Geltung. Ju. Trifonovs *Moskauer Erzählungen* sind dafür ein gutes Beispiel.<sup>3</sup> Die 1969 entstandene erste Erzählung dieses Zyklus verwendet einen noch quasi neutralen Erzähler, der allerdings im Hintergrund bleibt und es vermeidet auktoriale Wertungen zu geben. Der Überwiegende Teil dieser Erzählung ist aus der Perspektive der Hauptfigur geschrieben. Die in den 70er Jahren entstandenen weiteren Erzählungen realisieren verschiedene Verfahren in der Anwendung der Personenperspektive. Die Erzählung *Zwischenbilanz* wird in der ersten Person erzählt. Der Ich-Erzähler hält dabei konsequent die "Origo des Jetzt-Hier-Ich Systems" (K. Bühler) ein. In *Einem langen Abschied* erfolgt die Erzählung abwechselnd aus der Perspektive von vier Figuren (der Schauspielerin Ljalja, ihrem "Ehemann" Rebrov, ihrem Vater, und ihrem Geliebten Smoljanov). Wiederum gibt es keine die Leserrezeption steuernde direkte Wertung durch den Autor. Noch komplexer ist der Kurzroman *Das andere Leben*, in dem die Darstellung aus der Personenperspektive in freie Assoziationen übergeht und der Leser mit einem "stream of consciousness" (potok soznanija) konfrontiert wird, in dem zusätzlich die Standpunkte anderer Figuren mit hineingenommen werden und die Perspektive der Hauptfigur überlagern.

Neben der meist konsequent eingehaltene Personenperspektive zeitgenössischer Texte steht ein weiteres Merkmal, das hervorgehoben zu werden verdient: eine sorgfältig gearbeitete, oft recht komplexe Textstruktur, mittels der ein Verfremdungseffekt erzielt wird und die Handlung mehr oder

weniger scharf von der Wirklichkeit abgehoben wird. Hier soll von zwei Phänomenen die Rede sein, die auf der Gestaltung des Raum-Zeit Gefüges - des Chronotops (M. Bachtin) - in der zeitgenössischen Literatur, besonders der Erzählliteratur, beruhen.<sup>4</sup>

Wie auch die sowjetische Kritik wiederholt festgestellt hat, distanziert sich der Autor von seinen Figuren und den dargestellten Gegenständlichkeiten. Diese Distanzierung äußert sich unter anderem darin, daß der Text bewußt literarisch gestaltet wird, wodurch seine Natur als "sekundäres modellbildendes System" (Lotman), bzw. als eine Art zweiter Wirklichkeit, die nur bedingt und unter Beachtung des spezifischen Charakters literarischer Texte zur Wirklichkeit in bezug gesetzt ("umkodiert") werden kann, besonders deutlich gemacht wird. Der Leser wird vom Autor gezwungen, die Verfahren der Textgestaltung als solche zu erkennen und sich damit auch des Modellcharakters mit seiner impliziten Mehrdeutigkeit - die jede einsinnige Deutung, etwa im Sinne einer ideologisch bestimmten Wertung verneint - bewußt zu werden. Die vorherrschende multiple Personenperspektive bedingt so eine besondere Gestaltung des Chronotops. Die Zeit kann ihre Verlaufsrichtung ändern, der Erzählstandpunkt kann unabhängig von den im Leben geltenden Gesetzmäßigkeiten beliebig von der Gegenwart in die Vergangenheit oder Zukunft verlegt werden, die Zeit wird psychologisiert und dynamisiert. Erzähltechnisch äußern sich diese Tendenzen in der häufigen Verwendung einer komplexen Rahmenstruktur und in vielfältigen Verschiebungen und Überschneidungen im Handlungsablauf auf der Zeitebene. Beides beeinflußt die Segmentierung des Textes und läßt sich auch graphisch in schematischer Form darstellen (s. Anhang).

Nach Boris Uspenskij liegt die Bedeutung des Rahmens in literarischen Texten im "Prozeß des Übergangs von der realen zur abgebildeten Welt", von der Welt zum Weltmodell.<sup>5</sup> Durch den Rahmen soll der Leser dazu geführt werden, seinen Standpunkt aus der ihm bekannten realen Welt in die fiktive Welt hineinzuverlegen, die von der Sicht der dort agierenden Figuren bestimmt wird.

Ein Beispiel für einen relativ einfachen Rahmen bietet Tendrjakovs Kurzroman *Mondfinsternis*. Die Ereignisse dieser Erzählung spielen zwischen zwei genau datierten Mondfinsternissen (4. Juni und 29. November 1974). Von beiden wird im Ton einer populärwissenschaftlichen Meldung berichtet. Die Handlung erstreckt sich demnach vom Frühsommer des Jahres 1974 über Sommer und Herbst bis in den beginnenden Winter. Der symbolhafte Charakter dieses Zeitablaufs wird durch einen inneren Rahmen noch betont. Die 15 Abschnitte der Novelle sind in 5 Kapitel zusammengefaßt: *Morgendämmerung*, *Morgen*, *Mittag*, *Abenddämmerung* und *Finsternis*. Diesem inneren Rahmen eines Tagesablaufs vom erwachenden Morgen bis zum Dunkel der Nacht entspricht der Ereignisablauf im Leben zweier Menschen von der aufkeimenden Liebe bis zur Eheschließung und zum endgültigen Zerbrechen der Ehe. Die *Mondfinsternis* deutet symbolisch die Verfinsterung in den Seelen der beiden Menschen an. Zugleich betont der Kreislauf der Natur vom Frühsommer bis Winter bzw. der Tageslauf von der Morgendämmerung bis zur Nacht den naturhaften Ablauf der Ereignisse und hebt sie aus der Zufälligkeit subjektiver, zutiefst persönlicher Erlebnisse heraus, verleiht ihnen eine gewisse Universalität.

In Rasputins Erzählungen *Geld für Maria* ist der Rahmen im Vergleich zu *Mondfinsternis* stärker formalisiert. Die Erzählung beginnt mit einem Traum der Hauptfigur, des Kolchosbauern Kuz'ma. Dieser selbe Traum wird fast wortwörtlich gegen Ende des Textes wiederholt. Die gesamte Handlung der Erzählung ist somit in einem Traum eingebettet, der sich verdoppelt und zweimal vor dem Leser abläuft. Schon dadurch werden die Ereignisse aus der realen Welt gelöst, gewinnen sie eine gewisse irrealen Tönung. Das irrealen Moment des Traums wird durch einen dritten Traum verstärkt, der kompositionell eine zentrale Stelle einnimmt und genau die Mitte der Erzählung markiert. Wie aus der im Anhang beigefügten Skizze ersichtlich wird, ist dieser Traum wieder mittels eines inneren Rahmens vom Rest der Handlung abgesetzt.

Noch komplizierter ist der Rahmen in Trifonovs Erzählung *Ein langer Abschied*. Mittels eines Rahmens, der durch einen quasi-objektiven Erzählerstandpunkt markiert ist, teilt der

Autor den Text in drei Abschnitte. Jeder dieser drei Abschnitte beinhaltet zwei Erzählsegmente - eines wird von Ljaljas Standpunkt aus, das andere von dem Rebrows erzählt (s. Skizze im Anhang). Der Rahmen markiert hier zusätzlich noch jeweils verschiedene Zeitebenen. Der *äußere Rahmen*, der die Gesamthandlung umfaßt, entspricht zugleich Ljaljas Perspektive vom Standpunkt des Jahres 1970 aus. In diesen großen Rahmen eingefügt ist ein engerer Rahmen, der die wesentlichen Konflikte dieser Erzählung hervorhebt. In diesen *inneren Rahmen* eingebettet sind Rückblenden, die bis tief in die Vergangenheit (1943-45; im Falle von Ljaljas Vater bis vor die Revolution) zurückgreifen. Die Rahmenkonstruktion hat hier formale und inhaltliche Funktionen. Vorerst zu den formalen Aspekten: *Äußerer* und *innerer Rahmen* segmentieren den Text in einer Weise, daß die Wahrnehmung der beiden einander gegenübergestellten Erzählperspektiven dem Leser erleichtert wird. Beide Rahmenkonstruktionen stecken zusammen das Zeitgefüge in seiner Tiefendimension - die Zeit vor der Revolution von 1917 (erster Teil des *inneren Rahmens*) bis zur Zeit der wissenschaftlich-technischen Revolution ("NTR") der 70er Jahre (*äußerer Rahmen*) - ab. Der zweite Teil des *inneren Rahmens* markiert den Übergang von der Erzählgegenwart - die letzten eineinhalb Jahre vor dem Tod Stalins - zur Zeit des *äußeren Rahmens*, - der Zeit nach Stalins Tod. Die inhaltlich-thematischen Aspekte stehen mit den formalen in enger Verbindung. Der *äußere Rahmen* weist auf die allgemeine Problematik hin, die hinter der im Erzähltext geschilderten individuellen Problematik steht. Dies äußert sich in der Gegenüberstellung von individuellem Wollen am Beispiel der Datscha der Telepnevs im ersten Teil des *äußeren Rahmens* mit der gleichgeschalteten Gesellschaft in den Wohnblöcken der zubetonierten Vorstädtlandschaft, denen die Datscha zuletzt (im zweiten Teil des *äußeren Rahmens*) weichen muß. Im *inneren Rahmen* und in den unmittelbar anschließenden Textabschnitten wird diese Thematik konkretisiert. Im ersten Teil des *inneren Rahmens* ist es Ljaljas Vater, der sich mit allen Mitteln für den Bestand seiner Datscha mit dem Garten voll blühenden Flieders einsetzt, - im zweiten Teil des *inneren Rahmens*

versucht Smoljanov, der Typus des angepaßten Menschen, Rebrov mit dem Angebot fetter Pfründe zum Schweigen zu bringen. Doch zurück zum *äußeren Rahmen*. Wir finden im zweiten Teil eine Darstellung der grundlegenden Thematik, wie sie nicht nur dieses, sondern auch viele andere Werke Trifonovs bestimmt, - die Darstellung der ZEIT als dynamischer, verändernder, ständig die Existenz des Individuums bedrohender Macht. Individuelles Glück und Massengesellschaft der NTR, das dem Gewissen verpflichtete Individuum und gewissenlose Anpassung, das Streben nach Kontinuität und die zerstörerische Kraft der Zeit sind gegenseitig sich bedingende Oppositionspaare, die den Hintergrund bilden, gegen den die Handlung der Hauptfiguren zu projizieren sind, um verständlich zu werden. Die Rahmenstruktur schafft so die wesentlichen Koordinaten der Bedeutungsstruktur des Textes.

Am komplexesten wird der Rahmen in Vampilovs Komödie *Entenjagd*. Die Bühne ist in diesem Schauspiel in Sektoren geteilt, von denen jeder ein bestimmtes Raum-Zeit Gefüge ("Erinnerungsraum") darstellt. Ein Scheinwerfer hebt - vergleichbar dem "Strahl" des Bewußtseins in der Erinnerung - jeweils nur einen Sektor ins Licht. Wie im Traum und der Erinnerung ist auch hier der normale Ablauf der Zeit verändert. Vergangenes kann auf Zukünftiges folgen, der Lauf der Zeit kann mehrmals seine Richtung ändern. Die "künstliche" Ordnung des dramatischen Geschehens wird - ähnlich der Rahmenstruktur bei Trifonov - durch einen *äußeren* und einen *inneren Rahmen* besorgt. Die gesamte Handlung - es geht um die Geschichte der Ehe des Helden Zilov, seine Affäre mit einer Studentin, sein Versagen im Beruf, einen Zusammenstoß mit Freunden - wird so aus der Lebenswirklichkeit herausgehoben und in traumhafter Verzerrung verfremdet dargeboten. Das Stück beginnt und endet mit einem Telefongespräch. Auf das erste Telefongespräch Zilovs folgt die Ankunft des Belleidskranzes, den ihm seine Freunde als makabren Scherz und zugleich als Rache für den von ihm inszenierten "Skandal" (ein Trinkgelage, in dessen Verlauf Zilov seine Freunde und seine Geliebte beleidigt) schicken. Chronologisch folgt auf die Ankunft des Kranzes ein weiteres Telefongespräch Zilovs, der seine Freunde in

Fortführung des Scherzes zu seiner eigenen Totenfeier einlädt. Dieses Telefongespräch findet auf der Bühne, allerdings erst gegen Ende des Stücks, nach der Schilderung des "Skandals" statt. Es folgt eine Szene, die eine Vision Zilovs darstellt. Er wird darin Zeuge eines Gespräches zwischen seiner Frau und seiner Freundin, die beide den "Verstorbenen" betrauern und untereinander Freundschaft schließen. Diese Szene wiederholt sich wortwörtlich am Ende des Stückes, wodurch ein *innerer Rahmen* geschaffen wird. Auf die Vision folgt als nächste Szene die Vorgeschichte des Beileidskranzes (eine Geldsammlung für den Kranz). Sie bildet eine Einheit mit der Schilderung des "Skandals", in dessen Verlauf die Idee des Kranzes erstmals unter den Freunden auftauchte. Diese Schilderung geht der Wiederholung der Vision unmittelbar voraus. Auf diese Weise stehen zwischen den Teilen des *äußeren* und *inneren Rahmens* Szenen, deren Kontinuität gestört ist, wobei jeweils eine Szene aus der ersten Hälfte des Stückes in der zweiten Hälfte ihre Fortsetzung findet und umgekehrt. Die "Symmetrieachse" wird von den Erinnerungen Zilovs aus Ehe und Beruf ("Vorgeschichte") gebildet, die im Zentrum des Dramas stehen und den Hintergrund bilden, gegen den erst die Reaktionen Zilovs in den einzelnen Szenen der beiden Hälften des Dramas verständlich werden. Durch die komplexe Struktur wird das gesamte Geschehen in einem hohen Maße verfremdet. Die Vorgeschichte wird durch ihre zentrale Position in ihrer Bedeutung als Motivation des Handlungsgeschehens hervorgehoben. Die eigentliche dramatische Handlung (die Geschehnisse vom "Skandal" bis zum Selbstmordversuch des Helden, umrahmt von zwei Telefongesprächen) wird achronologisch, anscheinend willkürlich segmentiert dargeboten, wobei die als *innerer Rahmen* wiederholte *Vision* durch Inhalt und Position den kausalen Zusammenhang von Vorgeschichte und dramatischer Handlung verdeutlicht.

Die durch Rahmenstruktur bedingte achronologische Darbietung führt zu dem zweiten Phänomen, - Verschiebungen und Überschneidungen im Zeitgefüge. Dazu gehören neben dem rück-erinnernden (rückschauenden) Erzählen, das häufig anzutreffen ist, zahlreiche Rückblenden, die mitunter mehr Raum einnehmen,

als die eigentliche Erzählgegenwart.

In Rasputins *Geld für Maria* spielt die Handlung am 4. und 5. Tag nach einer Revision, die ein Manko von 1 000 Rubel in der Kasse Marias ergab. Ihr Mann Kuz'ma tritt eine Reise in die Stadt an, um beim Bruder das noch fehlende Geld aufzutreiben, sodaß die Kassa wieder stimmt. Die Segmentierung der Erzählung folgt dem Wechsel der Zeitebenen. Es läßt sich unschwer zwischen Erzählgegenwart und Erinnerung unterscheiden. Die Rückblenden (Erinnerungen Kuz'mas) nehmen allerdings fast *doppelt* so viel Raum ein als die Textsegmente, die in der Erzählgegenwart spielen. Der Autor verlegt etwa zwei Drittel seiner Erzählung in die Erinnerung seiner Hauptfigur!

In Trifonovs Erzählung *Ein langer Abschied* fällt die Verschiebung der Zeitebenen nicht immer mit der Segmentierung der Erzählung zusammen. Der zeitliche Standpunkt kann mit einem neuen Absatz wechseln, mitunter aber auch mitten in einem Absatz. Allerdings wird auf diese Verschiebung mittels adverbialer Fügungen mehr oder weniger deutlich hingewiesen. Obgleich von den 86 Seiten der Erzählung nur 15 Seiten ausgedehnten Rückblenden gewidmet sind, kommen kurzandauernde, "momentane" Standpunktwechsel auf der Zeitebene ungemein häufig vor, sodaß wiederum der weitaus größte Teil der Erzählung von der realen Wirklichkeitsebene weg in die Erinnerung verlegt wird.<sup>6</sup> Dieselben plötzlichen Standpunktwechsel charakterisieren Trifonovs *Zwischenbilanz*. Diese Wechsel werden dort auf dreierlei Weise durchgeführt:

a) adverbialle Fügungen markieren sie ("als ich am 19. März auf die Straße trat...", "irgendeinmal verdrehte ich einem Mädchen den Kopf...");

b) der zeitliche Standpunkt wechselt zugleich mit einem neuen Erzählsegment, das durch einen größeren Zeilenabstand vom vorhergehenden getrennt ist; So endet ein Segment mit dem Satz: "Kirill saß dabei und las Zeitung." Das nächste Erzählsegment beginnt unvermittelt ohne weiterer Einleitung: "Am Morgen brachte mir Akabaly einen Topf Milch." (S. 89 der deutschen Fassung). An diesen Stellen zeigt der Text die Tendenz in den inneren Monolog überzugehen.

c) an einigen wenigen Stellen erfolgt ein zeitlicher

Standpunktwechsel ohne jegliche formale Kennzeichnung unvermittelt von einem Satz zum anderen. So sind gegen Schluß der Erzählung folgende drei Sätze unmittelbar aneinandergesetzt: "Sie strich mir über den Kopf. So gut war das, so seidig, so lieb. Das Gute hatte Lippen, einen Hals, man konnte es umarmen. | Unmerklich war das Boot mit dem Bug auf sandiges Ufer aufgelaufen, die Strömung drohte es mitzureißen, doch ich konnte noch hinausspringen..." (S. 109 der deutschen Fassung). Der zeitliche Standpunkt wechselt von einem Satz zum anderen.

Der häufige Standpunktwechsel auf der Zeitebene charakterisiert in noch größerem Maße Trifonovs Kurzroman *Das andere Leben*. Der äußere Rahmen wird durch zwei Zeitangaben - 5.30 Uhr morgens und 7.00 Uhr morgens an einem März- oder Apriltag des Jahres 1973 - festgelegt. Diesem Rahmen sind zu Beginn des Textes ein Absatz und am Ende des Textes zwei Absätze gewidmet. Innerhalb des Rahmens schweift das Bewußtsein der Hauptfigur Olga Vasil'evna frei in die Vergangenheit zurück. Man kann von keiner Erzählgegenwart mehr sprechen (es sei denn die 1 1/2 Stunden am Morgen jenes Tages, an dem sie von ihrer Vergangenheit träumt, die einen ständigen Bezugspunkt ihres Gedankenflusses darstellen, zu dem sie immer wieder zurückkehrt). Die Zeitebenen und die zeitlichen Standpunkte sind untereinander gleichwertig. Olgas Bewußtsein hält sich in ihren Erinnerungen an keine chronologisch geordnete Abfolge. Der Leser wird gezwungen, gleich einem Puzzlespiel die Chronologie selbst zu ordnen. Ein vages "jetzt" verweist mitunter auf die unmittelbare Vergangenheit, d. h. die Zeit, die seit dem Tod ihres Ehemannes Sereža, der im November des vergangenen Jahres an einer Herzattacke gestorben war, verfließen ist. Sein Tod bildet den zweiten wichtigen zeitlichen Bezugspunkt im Text. Die Abfolge der verschiedenen Standpunkte wird von den Assoziationen Olgas bestimmt. So erinnert sich Olga an das Verhalten ihrer Schwiegermutter nach dem Tode ihres Mannes. Als Beispiel dafür steigt in ihrer Erinnerung die "Geschichte mit den Brezeln" auf, die sie wiederum an die "Geschichte mit dem neuen Fernsehapparat" erinnert, die zu Lebzeiten Serežas begann, aber erst nach seinem Tod ihren Abschluß fand. Darin eingeblendet ist Alexandra

Prokof'evnas (Schwiegermutter Olgas) frühere Vorliebe für touristische Wanderungen. Dies wiederum erinnert Olga an ihren verstorbenen Schwiegervater. Danach kehrt die Erinnerung zum Fernseher zurück. Innerhalb von zwei Seiten wechselt der zeitliche Standpunkt ein Dutzend Male. Zum Teil wird eine übergreifende Ordnung dadurch geschaffen, daß jeweils mehrere Standortwechsel durch ein Erinnerungsmotiv zusammengefaßt werden.

Die Personenperspektive, die in diesem Kurzroman vielleicht am konsequentesten durchgehalten ist, erschwert die Rezeption auch insofern, als die "Realien" auf der Raum- und Zeitebene verfremdet sind und nur bruchstückhaft bekannt werden. Ein Beispiel dafür: Der Text endet mit einer Vision - Olga geht mit ihrem bereits verstorbenen Mann im Wald außerhalb Moskaus spazieren: "Sie fragte ihn damals: 'Und das Geld, das Du aus der Notkasse nahmst? Nach dem Tod ist jemand gekommen und hat es zurückverlangt. Wofür hast Du es ausgegeben?...'" Nur die wie zufällig eingeschobene Phrase "nach dem Tod" gibt dem Leser zu verstehen, daß der Spaziergang im Walde nur der Phantasie Olgas entsprungen ist.

Erinnerte Wirklichkeit und traumhafte Vision gehen ineinander über. Es folgt darauf eine Erinnerung an einen Spaziergang am Stadtrand von Moskau, als Olga und ihr Mann einen Kirchturm besteigen und von oben herab auf die Stadt blicken. Dazu lesen wir: "...sie konnte die hoch aufragende, massige Wand des Kraftwerkbaues unfern ihres Hauses ausnehmen, und er konnte die nebelverhangene Haube des Wolkenkratzers am Platz der Revolution ausfindig machen, neben dem er wohnte." (S. 357) Dies kann nur heißen, daß sich Olga und ihr Mann schon vor seinem Tod getrennt hatten, - daß er in eine andere Wohnung gezogen war, obwohl sie einander weiter ab und zu trafen. Die Trennung muß wohl unmittelbar vor dem Tod des Mannes stattgefunden haben und wird, wie anzunehmen ist, von Olgas wachem Bewußtsein aus einem Schuldgefühl heraus verdrängt. Eine halbe Seite vor der zitierten Stelle wird im Text bereits auf eine Trennung hingewiesen, allerdings in so vager Form, daß der Leser die angedeuteten Bezüge nicht unbedingt erfassen wird. Wir lesen dort: "Sie quälte sich, weil

er *in der Ferne* krank lag." (Kursiv hinzugefügt. R.N.) Erst in der Zusammenschau beider zitierter Stellen läßt sich ihr Zusammenhang erahnen. Dieses Beispiel kann modellhaft für den ganzen Kurzroman gelten, der vom Leser ständig verlangt, daß er vage Andeutungen konkretisiert, wobei er die in der Erinnerung zerstückelte Chronologie rekonstruieren muß. Noch auf diesen letzten eineinhalb Seiten wechselt der zeitliche Standpunkt Olgas sechsmal, wobei die Chronologie in Form einer Zickzacklinie bald nach rückwärts bald nach vorne springt. Es ist verständlich, daß ein solch willkürlicher Umgang mit der Zeitebene dem Leser viel abverlangt. Da alle Erinnerungen der Perspektive Olgas untergeordnet sind und dazu noch einem Zustand emotionalen Ungleichgewichts entspringen, wuchert die Subjektivität aus. Der Autor macht keinen Versuch, aus seiner Sicht einzugreifen oder eine andere Perspektive zu bieten. Die Interferenz der Zeitebenen geht hier so weit, daß das Verständnis gehemmt und der Text weitgehend verfremdet wird. Die Verlegung der Handlung in Erinnerung und Traum wird hier am weitesten vorangetrieben, wodurch der Text individualisiert und verinnerlicht wird.

Am Beispiel komplexer Rahmenkonstruktionen und der Komplizierung der Handlung auf der Ebene der Zeit zeigt sich, wie es dem Autor gelingt, auktoriale Wertungen zu umgehen. Es ist verständlich, daß dies im Kontext des sowjetischen Literaturbetriebs bemerkt und kritisiert wird. Dafür einige konkrete Beispiele. So hat L. Jakimenko in *Voprosy literatury* 9/73 festgestellt: "Es gibt keine konsequente, unversöhnliche sittliche Beurteilung, nur eine oberflächliche Verurteilung." Oder im selben Heft als Teil eines redaktionellen Schlußwortes der Diskussion über moderne sowjetische Prosa: "Die erzieherische Funktion der Literatur löst sich in flache Alltagsbeschreibung auf." Solche Stellungnahmen finden sich in der Kritik immer wieder. Als Beispiel sei aus einem Interview mit Tendrjakov zitiert, das in Nr. 16. der *Literaturnaja gazeta* vom 18. April 1979 abgedruckt ist. Hier wird eine Frage von V. Dudincev an Tendrjakov zitiert: "Schickt es sich für den Autor sich nicht festzulegen, seinen Standpunkt über das, worüber er schreibt, zu verbergen?" Und in der *Literaturnaja*

*gazeta* vom 21. Februar 1979 lesen wir in bezug auf Vampilovs *Entenjagd*: "Die Absicht der *Entenjagd* war den Theatern unklar ...unklar war auch der Charakter des zentralen Helden, genauer gesagt die Beziehung des Autors zu seinem zentralen Helden..."<sup>7</sup>

Obgleich die Autoren es vermeiden, von sich aus Wertungen zu setzen, ist die Intention nichtsdestoweniger deutlich. In Trifonovs Worten: "Was reißen wir uns Unglücklichen darum, die anderen zu verstehen, wo wir doch uns selbst nicht verstehen können! Uns selbst verstehen, o Gott, für den Anfang wenigstens!"<sup>8</sup> Wir sehen, es geht um eine zutiefst individualisierte, subjektive, verinnerlichte Problematik - um Selbstverständnis, Ich-Findung. Fabel und Handlung sind auf die individuellsten, innersten Bereiche des Menschen beschränkt. Selbst das Berufsleben der Figuren wird meist nur am Rande behandelt und spielt eine untergeordnete Rolle. Man könnte diese neue Prosa eine "Prosa der Innerlichkeit", oder eine "Prosa der Verinnerlichung" nennen (mit einem literarhistorischen Seitenblick könnte man vielleicht auch von einer "neuen Empfindsamkeit" sprechen).<sup>9</sup> Die Darstellungsmittel dieser neuen Prosa sind die Erzählung aus der Personenperspektive, die sich der erlebten Rede, des inneren Monologs, des Bewusstseinsstromes und der direkten Rede in Dialogen bedient, sowie Verfremdungseffekte durch oft radikale Verschiebungen und Überschneidungen auf der Zeitebene und komplexe Rahmenkonstruktionen, die den Text von der Wirklichkeit abheben und seinen Modellcharakter verdeutlichen. Personenperspektive und die geschickte Handhabung der Zeitebene eignen sich nicht nur gut für diese Thematik, sondern ermöglichen es dem Autor, auch den Zwängen des ideologischen Normensystems zu entgehen. Trifonov hat dies in einem Brief an Martin Walser auch deutlich ausgesprochen. Er schreibt dort: "Ich erinnere an Herzen: 'Wir sind nicht die Ärzte, wir sind der Schmerz.'"<sup>10</sup>

Die formalen Mittel, die in der zeitgenössischen sowjetischen Prosa zur Verwendung kommen, erinnern uns an die Literatur der frühen 20er Jahre. Wenn W. Dittmar von Virginia Woolf's 1922 erschienenem Roman *Jakob's Room* meint, er zeige den Autor "auf der Suche nach neuen, einer veränderten Wirk-

lichkeitserfahrung angemessenen Darstellungstechniken...die Ordnung der heterogenen Sinneseindrücke wird allein durch das sie empfangende Bewußtsein bestimmt", so gilt dies nicht nur für den gleichfalls 1922 erschienenen Roman von James Joyce *Ulysses*, oder den ebenfalls 1922 erschienenen Roman Andrej Belys *Kotik Letaev* (dessen Leitsatz "Alles ist in mir... ich bin in allem" [F. Tjutčev] dieselbe Hinwendung zum individuellen Erleben der Welt ausdrückt), sondern auch für viele Texte der zeitgenössischen sowjetrussischen Prosa.<sup>11</sup>

#### A N M E R K U N G E N

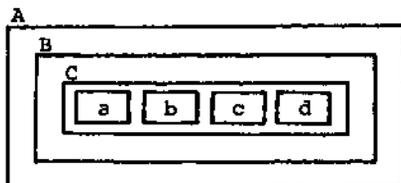
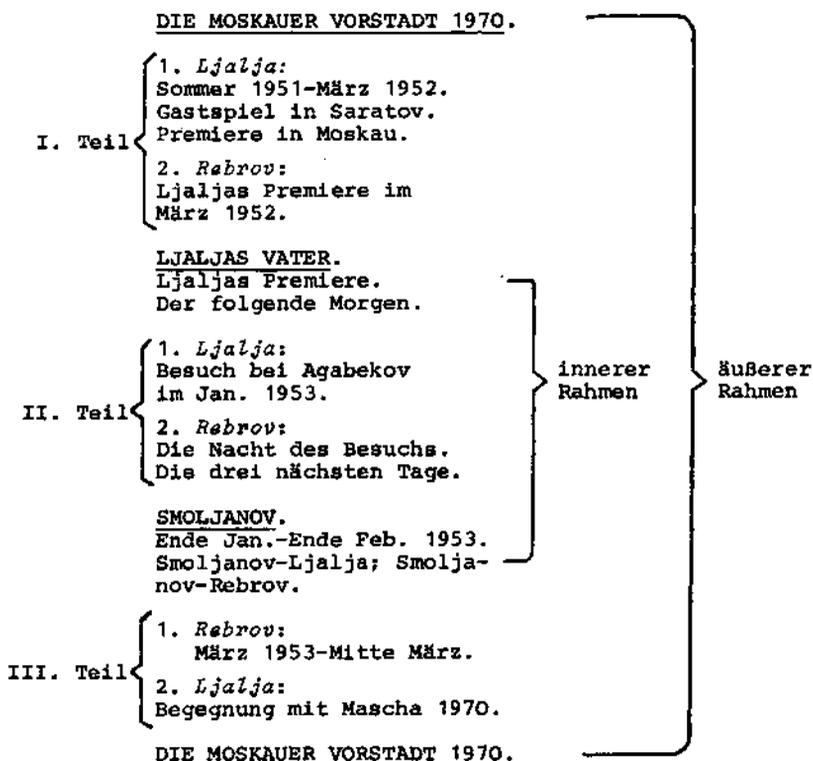
1. Die vorliegende Arbeit ist der zweite Teil einer Studie über Strukturprobleme der zeitgenössischen sowjetrussischen Literatur, dargestellt vornehmlich an hand der Erzählliteratur. Der erste Teil erschien unter dem Titel "Wertung und Erzählperspektive in der zeitgenössischen sowjetischen Erzählung" in *Slavistična revija* 27, 3-4 (1979), S.417-429. Dort wurde an hand derselben Textbeispiele vor allem die Anwendung der Personenperspektive analysiert. Zu Trifonov vgl. auch R.N.: "Die zeitgenössische russische Novelle am Beispiel von Jurij Trifonovs *Dolgoe proščanie* (Langer Abschied)" in *Slavistična revija* 4 (1981), S.561-572.
2. A. Koževnikova in: *Jazykovye processy sovremennoj russkoj šudožestvennoj literatury. Proza*. "Nauka", Moskau 1977, S.7
3. Ju. Trifonov, *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 2, Moskau 1978, (Deutsch): *Moskauer Novellen*, Reclam, Leipzig, Bd. 660, 1976. Dazu gehören: "Obmen" (1969), D: "Der Tausch"; "Predvaritel'nye itogi" (1970), D: "Zwischenbilanz" (Luchterhand, 1977); "Dolgoe proščanie" (1971), D: "Ein langer Abschied" (Luchterhand 165, 1976); "Drugaja žizn'" (1975), D: "Das andere Leben" (Bertelsmann, 1976). Es werden hier noch folgende weitere Texte herangezogen: V. Tendrjakov, "Zatmenie", *Družba narodov*, 5, 1977, D: *Mondfinsternis*, Suhrkamp Verlag, 1978; V. Rasputin, "Den'gi dlja Marii", *Sibirskie ogni*, 9, 1967, D: *Geld für Maria*, Goldmann, Sammlung Moderne Literatur, Bd. 7020, 1978; A. Vampilov, "Utinaja ochota", *Proščanie v ijune. P'esny*, Moskau 1977 (Erstveröffentlichung 1970), D: *Stücke*, Volk & Welt, Berlin, 1976.

4. Vgl. M.M. Bachtin: "Formy vremeni i chronotopa v romane", in: M. Bachtin: *Voprosy literatury i estetiki*, M. 1975, S.234-407.
5. B. Uspenskij, *Poetik der Komposition*, Ed. Suhrkamp 673, 1975 (Kap. 7, Abschnitt "Der Rahmen des künstlerischen Textes").
6. Eine Auszählung der Standortwechsel in 86 Zeilen Text (S. 173ff. der russ. Ausgabe) ergab, daß 13 Zeilen in der Erzählgegenwart, 73 Zeilen jedoch in der Erinnerung spielen.
7. Die Bedeutung dieser Fragestellung wird immer wieder in der Literaturkritik herausgestellt. Siehe u.a. V. Percovskij: "'Avtorskaja pozicija' v literature i kritike." In: *Voprosy literatury* 7 (1981), S.66-105, aber auch die eben stattfindende Polemik in der *Literaturnaja gazeta* (Nr.5, 7, 9-16; 1982): "Sovremennyj geroj: Pozicija avtora i logika žizni."
8. Ju. Trifonov, *Isbrannye proizvedenija*, Bd. 2, S. 353.
9. Vgl. dazu Empfindsamkeit und Sentimentalismus in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts und das literarische Biedermeier (Realidealismus) in der Literatur der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts, etwa am Beispiel von Erzählungen Turgenevs aus dieser Zeit!
10. G. Lindemann (hrsg.): *Sowjetliteratur heute*. München: C.H. Beck, 1979, S.192 (Serie: BSR 118).
11. Dabei sollten aber nicht die vielfältigen Beziehungen zur klassischen Erzähltradition in Rußland von Tolstoj und Dostoevskij bis Čechov übersehen werden. Vgl. dazu die Hinweise in R.N.: "Die zeitgenössische russische Novelle...", S.561f.

## A N H A N G

### Schematische Darstellung der Rahmenkonstruktion

#### 1. J. Trifonov: *Langer Abschied*



- A: Äußerer Rahmen (1970)  
 B: Innerer Rahmen (1951-53)  
 C: Rückblenden:  
 a) Ljalja (1945-51)  
 b) Rebrov (1943-51)  
 c) Vater (vor 1917-51)  
 d) Smoljanov (1952)

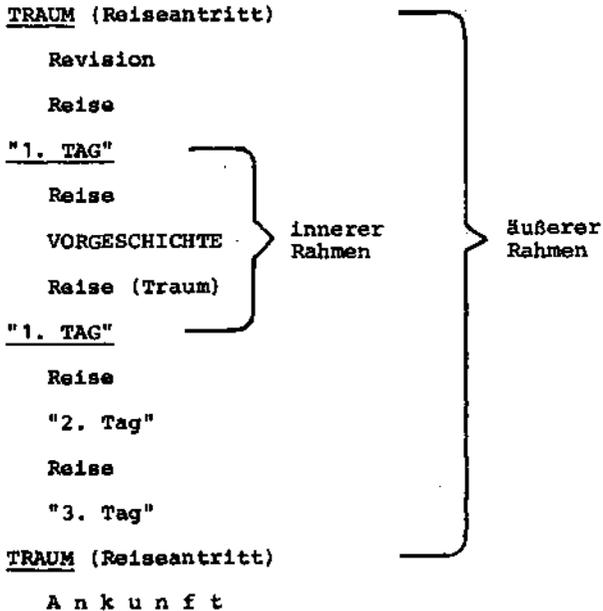
2. V. Rasputin: *Geld für Maria*

Realer chronologischer Ablauf

Vorgeschichte

Revision: Montag  
          Dienstag  
"1. Tag": Mittwoch  
"2. Tag": Donnerstag  
"3. Tag": Freitag  
Reise:     Samstag  
          Sonntag  
Ankunft:  Sonntag

Erzählhandlung



3. A. Vampilov: *Entenjagd*

Realer chronologischer Ablauf

Erinnerungen (Vorgeschichte)

"Skandal"

1. Telefongespräch

Beileidskranz

Vision

Einladung zum Totenmahl

Selbstmordversuch

2. Telefongespräch

Handlungsgeschehen

1. TELEFONGESPRÄCH am  
Tag nach dem "Skandal"

→ Beileidskranz

VISION

Vorgeschichte des  
Kranzes

→ ERINNERUNGEN

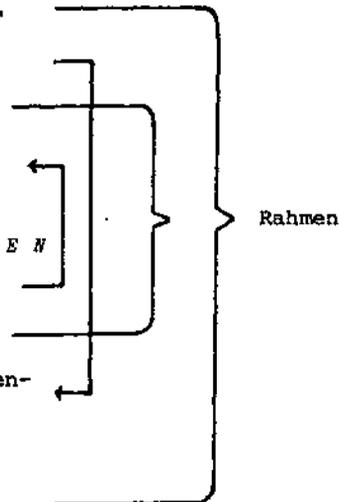
"Skandal"

VISION

Einladung zum Toten-  
mahl

→ Selbstmordversuch

2. TELEFONGESPRÄCH am  
Tag nach dem "Skandal"



→ chronologischer Ablauf



Jochen-Ulrich PETERS (Konstanz)

SATIRE ALS IDEOLOGIEKRITIK,  
DER SCHRIFTSTELLER ALEKSANDR ZINOV'EV

"Увы, этот мир так уж устроен. Здесь все раздвоено и вывернуто наизнанку."

"Если хотите научиться понимать нашу жизнь, научитесь сначала ходить вверх ногами."

(A. ZINOV'EV, *Zizajuščie vysoty*)

Seit dem Erscheinen der *Zizajuščie vysoty* ist der Schriftsteller Aleksandr Zinov'ev von der amerikanischen und westeuropäischen Literaturkritik immer wieder mit Autoren wie Rabelais, Swift, Saltykov-Ščedrin oder Orwell in Verbindung gebracht oder sogar verglichen worden. Obgleich durch eine derartige Zuordnung sicher in erster Linie bestimmte Qualitätsmaßstäbe gesetzt und begründet werden sollten, ist damit zugleich ein wichtiger Traditionszusammenhang benannt, in den das literarische Werk von Zinov'ev zweifellos hineingehört. Denn zumindest mit den *Gähnenden Höhen*, die nach dem Urteil von L. Szulczynski die erste "umfassende und erbarmungslose Vivisektion der sowjetischen Gesellschaft, ihrer Sitten, ihres politisch-ökonomischen Systems und dessen ideologischer Grundlagen" darstellen,<sup>1</sup> knüpft Zinov'ev nicht allein thematisch und intentional an die bedeutendsten Satiren der Weltliteratur an. Auch die von der Literaturkritik häufig als "monströs" bezeichnete Textkonstitution und Kompositionsstruktur, die sich aus der nicht im einzelnen motivierten Addition und Kombination ganz unterschiedlicher literarischer Gattungen und Stile ergibt, hat die Mehrzahl der Literaturkritiker dazu veranlaßt, zumindest Zinov'evs *Zizajuščie vysoty* der russischen und außerrussischen Satiretradition zuzurechnen.

Diese Auffassung ist indessen nicht unwidersprochen geblieben. So wird etwa in der einzigen, bisher vorliegenden umfangreicheren Abhandlung über die *Gähnenden Höhen* von G. Andreev<sup>2</sup> die These vertreten, daß auch dieses Werk - ebenso wie Zinov'evs Kurzroman *Svetloe buduščee* - zwar im einzelnen die verschiedensten satirischen Elemente und Stilmerkmale aufweise,

aber deshalb durchaus nicht im ganzen als Satire interpretiert und gewertet werden dürfe. Denn ungeachtet aller satirischen Verfremdung und phantastischen Übersteigerung komme es Zinov'ev auch in diesem Werk in erster Linie auf eine ebenso minutiöse wie umfassende phänomenologische Analyse der sowjetischen Alltagswelt an. Diese von Andreev noch vornehmlich textanalytisch begründete Auffassung ist von H. Bienek durch ein zusätzliches, eher 'rezeptionsästhetisch' orientiertes Argument unterstützt worden: "Daß Klassifikationen wie Satire und Grotoske, auch Science-Fiction überhaupt auftauchen können, hängt einfach damit zusammen, daß der westliche Leser diese so mikroskopisch genaue, überscharf ausgeleuchtete Szene der Sowjet-Wirklichkeit als monströs, grotesk oder futuristisch empfinden mag; einem sowjetischen Leser würde es nicht einfallen, darüber zu lachen, ihm schnürt es eher den Hals zu."<sup>3</sup>

Die von Andreev, Bienek und einigen anderen Kritikern vorgebrachten Argumente gegen die Klassifizierung der *Gähnenden Höhen* als Satire sind schon deshalb ernstzunehmen, weil auch Zinov'ev selbst in einem bereits auf die Literaturkritik rekurrierenden literaturtheoretischen Essay in sehr ähnlicher Weise zwischen der Rezeption seines Werks im Westen und bei den - nicht sehr zahlreichen - sowjetischen Lesern unterschieden hat. Im Zusammenhang mit einem besonders grotesk und absurd anmutenden Faktum aus der sowjetischen Alltagswelt stellt Zinov'ev apodiktisch fest: "Die sowjetischen Leser, die ich treffen konnte, haben überhaupt nichts daran grotesk gefunden. Die einen haben darin eine Verleumdung gesehen, die anderen die Wahrheit. Aber niemand hat das Wort 'Grotoske' in den Mund genommen. Das menschliche Leben ist tatsächlich raffinierter, reicher und schrecklicher als jede literarische Phantasie."<sup>4</sup>

Diese Stellungnahme von Zinov'ev, durch die er offensichtlich die Authentizität und den Wahrheitsgehalt seiner literarischen Darstellung zu unterstreichen versucht, darf indessen nicht als verbindliche Stellungnahme gegen die satirische Schreibweise der *Zifajušdie vysoty* mißverstanden werden. Denn in demselben Essay wendet sich Zinov'ev ebenso dezidiert gegen die Auffassung, daß er - wie etwa Solženicyn im *Gulag* - als "Chronist und Geschichtsschreiber" die sowjetische Wirklichkeit in dokumentarisch-faktographischer Weise abzuschildern versucht

habe und warnt deshalb nachdrücklich davor, die fiktiven Figuren seines Werks mit real existierenden Personen wie Stalin, Chruščev, Brežnev, Solženicyn oder Neizvestnyj zu identifizieren. Denn ihm sei es in den *Ziřajušđie vysoty* darauf angekommen, "Gesetze des menschlichen Lebens" zu erfassen und darzustellen, die "für jede beliebige genügend große und entwickelte moderne menschliche Gemeinschaft mehr oder weniger Gültigkeit haben", wobei allerdings die sowjetische Wirklichkeit den "Grimassen" und "Verrenkungen" dieser Gesetzmäßigkeiten in besonderer Weise entgegengekommen sei.<sup>5</sup> Denn in der Sowjetunion gebe es nicht einmal die politischen, juristischen und ethisch-moralischen Instanzen und Prinzipien, die in den zivilisierteren westlichen Industriegesellschaften die Wirksamkeit dieser "sozialen Gesetze" zumindest partiell begrenzen und relativierten.

Noch deutlicher zeigt aber der fiktive Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Freund und Antipoden Anton in Zinov'evs Kurzroman *Svetloe buduščee*, daß und aus welchen Gründen der Schriftsteller Zinov'ev jedenfalls unter den gegenwärtigen politischen Bedingungen eine Erneuerung des kritischen Realismus bzw. einen Rückgriff auf die dokumentarisch-faktographische Schreibweise der späten 20er Jahre nicht für möglich und sinnvoll hält. Eine möglichst detaillierte, wirklichkeitsbezogene Beschreibung des "byť" und der an ihm leidenden Menschen, durch die Autoren wie Ju. Trifonov oder V. Šukšin das Normensystem des sozialistischen Realismus zu überschreiten und zu destruieren versuchten, wird von Zinov'ev sowohl aus ästhetischen wie auch aus politischen Gründen zurückgewiesen. Denn durch die Verlagerung der Konflikte in die Psyche der einzelnen Figuren werde der Anschein erweckt, als ob bestimmte moralisch-ethische Verhaltensweisen nicht den politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, sondern dem persönlichen Handeln und Verhalten einzelner Individuen zuzuschreiben seien. Auf diese Weise werde aber auch in solchen Texten gerade nicht die "Wahrheit", der "allgemeine Mechanismus der Sache" aufgedeckt, sondern durch die literarische Darstellung nur

die dem Leser ohndies vertraute Welt der äußeren Erscheinungen noch einmal reproduziert<sup>6</sup>.

Auch wenn man diese sehr pauschale und einseitige Kritik an den führenden Vertretern der zeitgenössischen sowjetischen Prosa nicht akzeptiert, läßt sich von ihr aus zumindest Zinov'evs eigene 'Poetik' präziser bestimmen. Zinov'ev scheint es in seinen eigenen literarischen Texten vor allem darauf anzukommen, den Leser mit einer mehr oder weniger stark verfremdeten Ansicht der ihm vertrauten Welt zu konfrontieren, um seine normierten oder auch nur zur Gewohnheit gewordenen Vorstellungen über eben diese Realität aufzubrechen und zu korrigieren. Auch wenn sich Zinov'ev in diesem Zusammenhang nicht explizit auf V. Šklovskij und dessen bekannte Verfremdungs-These beruft, läßt sich m.E. behaupten, daß seine Entscheidung für einen ganz neuartigen "wissenschaftlichen Stil einer bildlichen Denkweise"<sup>7</sup> auf einer durchaus vergleichbaren ästhetischen und moralisch-politischen Zielsetzung basiert. Denn der weitgehende Verzicht auf mehr oder weniger stark individualisierte und 'realistisch' beschriebene Figuren sowie die häufige Verwendung komischer bzw. grotesker literarischer Verfahren und Techniken wird von Zinov'ev ausdrücklich damit begründet, daß es ihm darauf angekommen sei, dem Leser eine völlig neuartige Perspektive auf die ihn umgebende, weitgehend ideologisch deformierte Realität zu vermitteln. Über die Figuren, an denen in den *Zizajuššie vysoty* die "Gesetze der menschlichen Existenz" aufgedeckt werden sollten, heißt es: "Sie darzustellen nicht als jene mystischen, bald edlen, bald grausamen, bald guten, bald wieder schrecklichen - jedoch stets großen Phänomene des Seins, wie dies die offizielle Ideologie und die - Sie gestatten - erbärmliche Soziologie tut, sondern ich wollte sie darstellen als jene gewöhnlichen schäbigen Nul-len, die sie in Wirklichkeit sind."<sup>8</sup>

Diese Formulierung, mit der eine nochmalige Verfremdung der schon in sich verkehrten Welt postuliert wird, verweist nicht allein auf die berühmtesten russischen Prosasatiren von Gogol', Saltykov-Ščedrin oder Ilf-Petrov, sondern zugleich auf eine Eigenart satirischer Texte überhaupt. L. Feinberg hat im systematischen Teil seiner Monographie über die Satire im Hin-

blick auf die gesellschaftsanalytisch und gesellschaftskritisch orientierte Satire, der auch die *Zizajuščie vysoty* zuzurechnen sind, festgestellt:

The essence of realistic satire is exaggeration of material whose components are authentic. Satire is a 'quintessence of realism', an art which reproduces the substance of life without necessarily reproducing the precise form of life. (9)

Um eben diese "Substanz des Lebens" zu erfassen und die "sozialen Gesetze" aufzudecken, die das Leben der Individuen in einer geschlossenen, totalitären Gesellschaft prägen bzw. determinieren, konstruiert Zinov'ev in den *Zizajuščie vysoty* eine phantastische, in Utopia angesiedelte Welt, die zwar im einzelnen immer wieder auf die real existierende sowjetische Gesellschaft verweist, aber deshalb durchaus nicht mit dieser identifiziert werden kann. Bereits in der "Vorbemerkung" wird nicht allein die Nicht-Existenz von Ibansk und die Irrealität der im folgenden beschriebenen Ereignisse und Ideen unterstrichen, die nur "die fehlerhaften Vorstellungen der Vorfahren der Ibansker vom Menschen und von der menschlichen Gesellschaft" bezeugten.<sup>10</sup> Auch die ideologiekritische Gesamtintention des Textes wird sehr klar umrissen, wenn der - natürlich ebenfalls von Zinov'ev erfundene - Herausgeber ausdrücklich darauf hinweist, daß sich das ganz zufällig aufgefundene Manuskript nicht auf den real existierenden Sozialismus etwa der Sowjetunion, sondern auf den "Sozismus" beziehe, eine "fiktive Gesellschaftsordnung, die sich dann herausbilden würde, wenn sich die Individuen einer Gesellschaft in ihren gegenseitigen Beziehungen und Verhaltensweisen ausschließlich an den sozialen Gesetzen orientieren würden".<sup>11</sup>

Gerade weil Zinov'ev mit der Herausgabe eines fingierten Manuskripts ganz direkt an Saltykov-Ščedrins *Istorija odnogo goroda* anzuknüpfen scheint, sind die Differenzen zu der Vorrede des Herausgebers der *Istorija* nicht zu übersehen. Denn obgleich zweifellos auch die Chronik der Stadt Glupov nicht außerhalb der literarischen Fiktion existierte, wird bei Saltykov-Ščedrin der Realitätsgehalt und die Authentizität des vom Chronisten Aufgezeichneten ausdrücklich nicht in Zweifel gezogen. Und auch die satirischen Porträts der verschiedenen

Stadtoberhäupter der Stadt Glupov lassen sich, ungeachtet aller komisch-grotesken Hyperbolik, durchaus auf historisch bezugte Fakten der russischen Zarenherrschaft im 18. und frühen 19. Jahrhundert zurückbeziehen.

In Zinov'evs *Zijajuščie vysoty* gibt es zwar ebenfalls immer wieder deutliche Anspielungen auf den Stalinismus, die Chruščev-Ära oder die Herrschaft Brežnevs, aber diese bleiben sehr viel unbestimmter und inkonsistenter, da es Zinov'ev gerade nicht auf eine historisch angelegte und relativ leicht zu dechiffrierende Darstellung von Ibansk ankam. Zwar ist Zinov'evs Satire auch in der Beziehung mit Saltykov-Ščedrins *Istorija odnogo goroda* verknüpft, daß auch bei ihm vor allem die Bewohner von Ibansk selbst für ihr unerträgliches Schicksal verantwortlich gemacht werden, da sie sich niemals konsequent gegen die brutalen Formen der Macht und Unterdrückung zur Wehr setzen. Jedoch versucht Zinov'ev diese immer wieder formulierte Grundüberzeugung nicht dadurch zu belegen, daß er - nach dem Vorbild der *Istorija odnogo goroda* - in chronologischer Abfolge das sich im Prinzip gleichbleibende Verhältnis zwischen den Bewohnern von Ibansk und ihren verschiedenen Herrschern und Vorgesetzten dokumentiert. Vielmehr werden so unterschiedliche literarische Gattungen wie die Anekdote, der Witz, das Pamphlet, die literarische Parodie oder der wissenschaftliche Traktat aneinandergereiht, die nur durch mehr oder weniger systemkritische Monologe und Dialoge der Intelligencija in gewisser Weise miteinander verknüpft sind.

Diese bewußte Auflösung des "plot" im Sinne einer mehr oder weniger konsequent fortschreitenden Sequenz von Ereignissen ist von der Satiretheorie mit Recht als ein generelles Strukturprinzip der Prosasatire bezeichnet worden.<sup>12</sup> Aber gerade wenn man die *Zijajuščie vysoty* mit Saltykov-Ščedrins *Istorija odnogo goroda* vergleicht, wird deutlich, wie sehr in den *Gähnenden Höhen* dieser Auflösungsprozeß radikalisiert worden ist. Aus diesem Grunde ist Zinov'ev von der Literaturkritik vorgeworfen worden, daß es ihm bei der Abfassung der *Zijajuščie vysoty* an "Selbstkontrolle" und "Kompositionstechnik" gefehlt habe und "Leerlauf", "Monotonie" und nicht motivierte "Wiederholungen" die unvermeidlichen Folgen seien.<sup>13</sup>

Aber selbst wenn man mit H. von Ssachno der Auffassung ist, daß es sich bei den *Gähnenden Höhen* um ein "enigmatisches Buch" handle, das die Rezeptivität auch des literarisch gut vorgebildeten Lesers überfordere,<sup>14</sup> läßt sich die ungewohnte, stark fragmentarische Textstruktur wohl nur zum Teil auf die mangelnde literarische Erfahrung des Autors und die außergewöhnlich schwierigen Arbeitsbedingungen zurückführen, die eine nochmalige Durchsicht und Überarbeitung des gesamten Textes vor der Veröffentlichung im Westen nicht gestatteten. Wichtiger und für das Verständnis der komplizierten Gesamtkomposition entscheidender scheint mir die Tatsache zu sein, daß Zinov'ev mit den *Zijajuššie vysoty* an eine Gattungstradition anknüpft, der innerhalb der neueren Satiretheorie eine besonders große Bedeutung zugemessen wird und auf die im Hinblick auf die *Gähnenden Höhen* bereits P. Petro<sup>15</sup> zu Recht hingewiesen hat: die sog. menippeische Satire.

Innerhalb der slavischen Literaturwissenschaft hat vor allem M. Bachtin in seinem Dostoevskij-Buch einen sehr klar systematisierten, katalogartigen Aufriß der Gattungsmerkmale der menippeischen Satire geliefert, an den hier unmittelbar angeknüpft werden kann. Denn schon Bachtin konnte zeigen, daß das auch für die *Gähnenden Höhen* charakteristische Nebeneinander von Vers und Prosa, durch das die menippeische Satire im allgemeinen von der römischen Verssatire abgegrenzt wird, nur als ein sehr äußerliches, noch nicht die Gattung konstituierendes Kennzeichen anzusehen ist. Bachtin sieht vielmehr mit Recht die wichtigste Eigenart der menippeischen Satire darin, daß in diesem Genre "die kühnste und ungebundenste Phantastik und das Abenteuer durch ein rein ideologisch-philosophisches Ziel innerlich motiviert, gerechtfertigt und sanktioniert" werde.<sup>16</sup> Die zu diesem Zweck vom Satiriker entworfenen "aussergewöhnlichen Situationen"<sup>17</sup> hätten vor allem die Funktion, die Diskussion bestimmter philosophisch-weltanschaulicher Probleme zu ermöglichen, wobei die Diskussionspartner - ähnlich wie im vorausgehenden sokratischen Dialog - vornehmlich als Repräsentanten unterschiedlicher ideologischer Positionen dargestellt würden. Die in der menippeischen Satire dargestellten Figuren erscheinen also, anders als im Epos oder in der Tragödie, nicht als möglichst vielseitig beschriebene Charak-

tere, sondern vornehmlich als Vertreter gegensätzlicher philosophischer oder weltanschaulicher Auffassungen.

Zinov'evs *Zizajuššie vysoty* sind nun aber nicht allein dadurch mit der Gattungstradition der menippeischen Satire verbunden, daß auch in ihnen anstelle von klar umrissenen, mehr oder weniger 'realistisch' beschriebenen Helden die "sozialen Gesetze der menschlichen Existenz"<sup>18</sup> im Zentrum des Geschehens stehen, die nicht nur das Öffentliche, sondern auch das private Leben der Bewohner von Ibansk weitgehend zu determinieren scheinen. Sie stehen der Menippee und damit der karnevalisierten Literatur im Sinne Bachtins auch insofern nahe, als auch in diesem Text "philosophischer Dialog, hohe Symbolik, abenteuerliche Phantastik und krassester Naturalismus"<sup>19</sup> nebeneinander existieren, ohne daß der Autor bzw. Erzähler als einheitsstiftende Instanz in Erscheinung tritt, um die disparaten Elemente miteinander zu verknüpfen. Die polyphone Struktur ist hier vielmehr so sehr ausgeweitet und radikalisiert, daß der umfangreiche Text wie ein kompliziertes System verborgener, aber gleichwohl miteinander kommunizierender Röhren erscheint, deren wechselseitige Beziehungen auch durch eine intensive Textanalyse nicht eindeutig auszumachen sind. Denn wie bereits dem Satiriker in der Antike geht es offenbar auch Zinov'ev in den *Gähnenden Höhen* nicht länger um die Darstellung und Vermittlung einer in sich geschlossenen Gegenideologie mit dem Anspruch auf Wahrheit. Vielmehr scheint sich der Text gerade auch durch seine satirische Schreibweise und komplexe Architektonik gegen alle Versuche zu richten, moderne Gesellschaften - und insbesondere die sowjetische - durch einen normierten, officialisierten ideologischen Diskurs mit Utopie-Charakter zu beschreiben und zu organisieren.<sup>20</sup>

An die Stelle einer mehr oder weniger in sich geschlossenen, 'realistisch' beschriebenen Wirklichkeit tritt die stark dialogisierte enzyklopädische Darstellung einer zersplitterten, in sich verkehrten Welt, die nicht zuletzt durch das verwirrende Spiel mit den unterschiedlichsten literarischen Stilen und Gattungen als absoluter Gegensatz zur hierarchisch geordneten und nach vernünftigen Prinzipien organisierten menschlichen Zivilisation erscheint. Durch die Vermischung des Hohen mit dem Niedrigen, des Ernsten mit dem Komischen

und den bewußten Verzicht auf eine einheitliche auktoriale Perspektive wird die phantastische Welt von Ibansk zugleich mit komisch-burlesken und tragischen Zügen ausgestattet. Und seine Bewohner scheinen sich, wie im Karneval, selbst zu entlarven, wenn sie in ihren gleichsam niemals abreißenden Monologen und Dialogen eben den "sozialen Gesetzen" zu entrinnen versuchen, deren determinierende Kraft sie noch in ihren systemkritischen, aber weitgehend folgenlos bleibenden Reden eher bestätigen.

Sobald man Zinov'evs *Zijajuščie vysoty* vor dem Hintergrund der menippeischen Satire sieht, läßt sich aber nicht allein die komplizierte literarische Struktur des Textes besser einschätzen und gattungsgeschichtlich erklären, sondern auch sein weitreichender ideologiekritischer Anspruch genauer fassen. Zinov'evs Satire beschränkt sich nicht darauf, bestimmte, zur verpflichtenden Norm oder auch zur Gewohnheit gewordene Auffassungen über Partei und Staat, Kunst und Kultur oder Individuum und Kollektiv zu verspotten oder zu entlarven. Durch die radikale Zerstörung der geschlossenen Form des Romans gelingt es Zinov'ev vielmehr, die prinzipielle unaufhebbare Diskrepanz zwischen der utopischen, marxistisch-kommunistischen Geschichtstheorie und ihrer konkreten politisch-gesellschaftlichen Realisierung aufzudecken.

Gegenüber allen Prognosen von Marx erscheinen die Bewohner des imaginären Ibansk als bloße Medien, die sich gerade auch unter den Bedingungen des "Sozismus" den Zwängen der arbeitsteiligen Gesellschaft sowie dem Anspruch einer auf utopische Fernziele ausgerichteten Staatsideologie nur vorübergehend zu widersetzen vermögen. Denn eben dadurch erweisen sich die "zijajuščie vysoty" wie sie von den Machthabern von Ibansk propagiert werden, in Wahrheit als "zija-juščie vysoty", daß sie das einzelne Individuum im wahrsten Sinne des Wortes verschlingen oder zur weitgehenden Anpassung an das bestehende System zwingen.

Selbst der "Sizofrenik", der im ersten Teil der "Gähnen-den Höhen" die scharfsinnigsten Einsichten über die Wirksamkeit der "sozialen Gesetze" formuliert, verschwindet ebenso unbemerkt aus dem Leben von Ibansk wie er erschienen ist und

überläßt es im folgenden dem "Boltun", dem "Krikun", dem "Nevrastenik" oder so völlig abstrakt und anonym bleibenden Redeinstanzen wie dem "On" oder der "Ona", die Absurdität und Inhumanität der offiziellen Kultur aufzudecken und zu entlarven. Jedoch machen sich auch diese Figuren keine Illusionen darüber, daß ihre kritischen Diskurse über den Mechanismus der verwalteten Welt von Ibansk eine Veränderung der bestehenden Ordnung bewirken könnten. Denn es ist ihnen durchaus bewußt, daß keineswegs nur die mächtigen Vertreter von Partei und Staat und die breite unterdrückte Masse, sondern gerade auch die etablierten Wissenschaftler gar nicht daran interessiert sind, den ideologischen Schleier zu zerstören, der das gesamte Leben von Ibansk wie ein dichtes Netz überzieht. Denn sogar die Physiker in Ibansk wissen so wenig zwischen exakter naturwissenschaftlicher Forschung und der ideologischen Formulierung ihrer Ergebnisse zu unterscheiden, daß sich etwa die Entdeckung eines neuen Elementarteilchens in folgender Weise vollzieht:

Ибанские физики открыли новую элементарную частицу. Назвали ее в честь изма изматроном. Изматрон обладает удивительными свойствами, которые в корне меняют старые представления о материи, оставляя неизбывным ее философское понятие. Изматрон не имеет размеров, скорости, массы и заряда. Обнаружить его с помощью приборов было принципиально невозможно, и потому его пришлось открывать с помощью высшей формы познания - теории изма. Физики открыли его ранее намеченного срока и с перевыполнением плана в два раза. Изматрон представляет собой единство противоположностей, все время переходит из количества в качество, одновременно находится и не находится в одном и том же месте, развивается от низшего к высшему путем отрицания отрицания по спирали и регулярно переходит на сторону пролетариата. Доктор философии Портян заявил, что об изматроне неоднократно писали классики. Изматрон так же неисчерпаем, как электрон. 21

An dieser mit der Überschrift *Найдена жизнь* versehenen Textstelle läßt sich die literarische Technik des Satirikers Zinov'ev exemplarisch ablesen und bestimmen. Zunächst wird der Leser auf den ideologischen Charakter auch der naturwissenschaftlichen Forschung in Ibansk nur andeutungsweise hingewie-

sen, wenn auch noch die Entdeckung eines neuen Elementarteilchens dem "Ruhm und der Ehre des Ismus" dienen soll. Die Irrealität und Irrelevanz dieser vermeintlichen Entdeckung wird dann aber schon im folgenden Satz noch sehr viel deutlicher markiert, wenn es heißt, daß durch die Entdeckung des Ismotron zwar die bisher gültigen Vorstellungen von der Materie außer Kraft gesetzt würden, aber gleichwohl die seit Marx, Engels und Lenin gültigen Lehren des dialektischen Materialismus unangetastet blieben. Fortschrittsoptimismus und Wissenschaftsgläubigkeit auf der einen, philosophischer Traditionalismus und Dogmatismus auf der anderen Seite scheinen sich also in der "verkehrten Welt" von Ibansk keineswegs auszuschließen, sondern geradezu zu bedingen, ohne daß diese Konsequenz explizit formuliert werden müßte. Denn die universale Theorie des Ismus scheint auch noch den Naturwissenschaftlern den Schlüssel zur immer vollständigeren Entdeckung der Materie zu liefern und die Planwirtschaft sorgt überdies noch dafür, daß sich solche Entdeckungen in so außergewöhnlicher Geschwindigkeit vollziehen, daß die westlichen Physiker in keiner Weise mit diesem atemberaubenden Fortschritt konkurrieren können.

Die Pseudowissenschaftlichkeit dieser von Partei und Staat gelenkten und überwachten Forschung wird dann aber schließlich ganz evident, wenn mit den literarischen Verfahren der Groteske und Hyperbolik gezeigt wird, wie der ideologische Diskurs jede exakte naturwissenschaftliche Begrifflichkeit überlagert und ad absurdum führt. Denn auch noch das neu entdeckte Elementarteilchen wird mit den längst zu bloßen Formeln erstarrten Termini des historischen und dialektischen Materialismus beschrieben und einem zur Schablone gewordenen Klassenkampf-Schema subsummiert. Wenn dann am Ende der Periode auch noch konstatiert wird, daß bereits die "Klassiker" über das Ismotron geschrieben hätten und dieses ebenso unerschöpflich sei wie das Elektron, wird die Absurdität und Irrelevanz einer solchen Forschungspraxis ganz deutlich. Der parodistisch und satirisch geführte Angriff auf die klischeehafte, nur noch Leerformeln repetierende Sprache der Wissenschaft gewinnt damit eine ideologiekritische Funktion, die weit über das Einzelbeispiel hinausreicht. Denn die zunächst so neutral und sach-

bezogene Beschreibung über die Entdeckung des Ismotron provoziert durch die satirische Brechung und Überzeichnung fast zwangsläufig die Frage nach dem Wissenschaftsverständnis und der Wissenschaftspraxis der Philosophie, der Soziologie und der übrigen sog. Gesellschaftswissenschaften, die sich schon wegen ihres Gegenstandes noch sehr viel weniger vom offiziellen ideologischen Diskurs abkoppeln lassen.

Tatsächlich ist ein Großteil der äußerlich ganz isoliert nebeneinander stehenden und nur additiv aneinandergereihten Textpassagen nur dadurch miteinander verknüpft, daß dem Leser immer wieder der rein ideologische Charakter der Philosophie und Gesellschaftswissenschaft in Ibansk vorgeführt wird. Dabei machen sich auch der "Sociolog", der "Myslitel'", die "Supruga", der "Pretendent" und die vielen übrigen Repräsentanten des wissenschaftlichen und kulturellen Lebens in Ibansk zwar ebenfalls keine Illusionen darüber, daß ihre gesamte Tätigkeit in Wirklichkeit nur ihrer Karriere und der Sicherung ihrer vielfältigen Privilegien dient. Jedoch hindert sie diese Einsicht nicht daran, die kritische Intelligencija konsequent von der Akademie der Wissenschaften, den Universitäten und den übrigen wissenschaftlichen Institutionen fernzuhalten bzw. sie systematisch aus diesen zu verdrängen. Denn solche Kritiker der in Ibansk herrschenden "sozialen Gesetze" stellen aus ihrer Sicht und aus der Sicht der herrschenden Machtelite nichts anderes dar als "Schizophrene", "Schwätzer" oder "Abweichler", die ohne jede Aussicht auf Erfolg, in ganz unnötigen Dialogen und Selbstreflexionen, die in Ibansk etablierten politischen und ideologischen Normen und Lebensverhältnisse zu durchleuchten und in Frage zu stellen versuchen. Nun fällt allerdings auf, daß diese kritische Intelligencija nicht allein von den Repräsentanten der staatlich verordneten und sanktionierten Kultur und Wissenschaft mit großer Skepsis und Distanz betrachtet wird, sondern sich auch in ihren systemkritischen Monologen und Dialogen vor allem auf sich selbst und ihre ausweglose Situation unter den Bedingungen des "Sozialismus" beziehen. Zumindest scheint keine dieser stark schematisierten Figuren zu einer so konsequenten und tiefgreifenden Analyse der gesellschaftlichen Widersprüche fähig zu sein, wie sie in Zinov'evs Kurzroman *Svetloe buduščee* Anton, die Ge-

genfigur zu dem angepaßten, mehr oder weniger opportunistischen Ich-Erzähler, vornimmt. Zwar kehren auch in ihren Dialogen und Selbstreflexionen bestimmte Themen- und Problemkomplexe häufig wieder, jedoch werden diese nur selten systematisch weiterverfolgt und geklärt. Die alle Zusammenhänge auflösende und fragmentarisierende Gesamtstruktur der *Zija-juščie vysoty* und die radikale Reduktion des Erzählertextes gegenüber den Monologen und Dialogen der sehr abstrakt bleibenden Figuren ließe sich insofern als ein Stilprinzip interpretieren, in dem sich zugleich die Undurchschaubarkeit der "verkehrten Welt" und die Isolation und Machtlosigkeit der ihr kritisch gegenüberstehenden Intelligencija manifestiert. In Ibansk scheinen auch noch die scharfsinnigsten Systemkritiker so vollkommen dem Mechanismus der Macht und Ideologie und ihrer eigenen beschränkten Rolle in diesem geschlossenen System unterworfen zu sein, daß sie nicht einmal untereinander eine einheitliche, von den Machthabern ernstzunehmende Opposition darstellen.

Ich habe bisher sehr bewußt den 'universalen' Anspruch des Satirikers Zinov'ev hervorgehoben und es deshalb - im Gegensatz zu der Mehrzahl der Literaturkritiker - vermieden, das fiktive Ibansk mit der real existierenden sowjetischen Gesellschaft zu identifizieren. Gleichwohl weisen bestimmte Kunstfiguren wie der "Chozjain", der "Chrjak" oder der "Zaiban" so starke Parallelen zu Stalin, Chruščev oder Brežnev auf, daß auch der westliche Leser sie kaum ganz von ihren realen historischen Vorbildern wird abstrahieren können. Daß sich Zinov'evs Satire zwar durchaus nicht ausschließlich, aber doch in erster Linie auf die sowjetische Gesellschaft bezieht, zeigt sich aber nicht zuletzt an der Figur des "Mazila", die in vielen Einzelheiten auf den Bildhauer E. Neizvestnyj verweist. Mazila unterscheidet sich dadurch von den übrigen Repräsentanten der kritischen Intelligencija, daß er sich zwar ebenfalls immer wieder an ihren decouvrierenden philosophischen und gesellschaftsanalytischen Dialogen beteiligt, jedoch am Ende dennoch einen Kompromiß mit den Machthabern anstrebt, um einer völligen Isolation und Unproduktivität zu entgehen. An der Figur des "Mazila" scheint mir Zinov'ev paradigmatisch vorzuführen, welche Konsequenzen sich für den Künstler und die Kunst aus solchen Ver-

suchen der Anpassung und Kooperation mit dem herrschenden System ergeben. Zwar gelingt es "Mazila" - gegen den anhaltenden Widerstand seiner Kollegen und der allmächtigen Bürokratie - das Denkmal des "Chrjak" zu errichten, das durchaus nicht den ästhetischen Normen der offiziell propagierten Kunst entspricht. Jedoch hindert ihn dieser unerwartete Erfolg später nicht daran, den Kopf des "Zaiban" zu modellieren und damit doch wieder zum Repräsentanten der ihm selbst verhassten, offiziell anerkannten und verordneten Kunst zu werden. Denn ebenso wie der aus dem Westen nach Ibansk gekommene Journalist hat auch "Mazila" die sich in der "Periode der Verwirrung" vollziehenden Liberalisierungstendenzen weit überschätzt, die nach Zinov'evs Überzeugung gerade auch für die Kunst und den Künstler gerade nicht eine prinzipielle Veränderung der in Ibansk wirksamen "sozialen Gesetze" bedeuteten. Diese unbegründeten Erwartungen und Hoffnungen der 'Liberalen' auf die Entstalinisierung, auf die hier ganz direkt Bezug genommen wird, kommentiert der "Boltun" in einem seiner letzten Dialoge mit "Mazila" folgendermaßen:

Однажды сказал Болтун, я удивился несоответствию между официальной демагогией о нашей жизни и самой реальной жизнью. И захотел узнать, является это законом нашей жизни или нет и почему так происходит. И с каждым годом хотел этого сильнее. И чем лучше понимал суть дела, тем больше хотел этого. Вот и все. И ты узнал, спросил Мазила. Узнал, сказал Болтун. [...]

А как я, спросил Мазила. Ты не знал с самого начала, сказал Болтун. И не будешь знать никогда. Но я же слушаю тебя, понимаю, соглашаюсь, сам многое вижу, сказал Мазила. Это ничего не значит, сказал Болтун. Это лишь отражается в тебе. Но не рождается и не живет в тебе самом. А что же живет во мне, спросил Мазила. Совсем иное, сказал Болтун. Творческое начало. А оно слепо и бессознательно. И беспочвенно. Я познал, и мне стало скучно. Я исчерпал себя. Скоро ты сделаешь все, что заложено было в твоём творческом начале. И тебе тоже станет скучно. Скука не есть просто отсутствие веселья, радости и т.п. Скука есть нечто позитивное. Она рождается, растёт и зреет. Она есть продукт образа жизни.<sup>22</sup>

Dieser im Originaltext noch sehr viel umfangreichere Dialog zwischen dem "Boltun" und "Mazila" stellt gleichsam das Gegenstück zu der zitierten Passage über die Entdeckung des Ismotron dar. An die Stelle der officialisierten, zu Leerformeln

erstarten Rede tritt der offene, nicht abzuschließende Dialog und der Versuch, mit den Mitteln der Logik und Dialektik die unabänderlichen Tatsachen und Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Existenz des einzelnen Individuums zu erfassen. Selbst die naheliegende Berufung des Künstlers auf ein nicht den Zwängen des Kollektivs unterworfenen "schöpferisches Prinzip" wird vom "Boltun" als illusionäres Wunschdenken und als ideologische Verblendung demaskiert. Denn das einzelne Individuum kann sich nach seiner Überzeugung - und wohl auch nach der von Zinov'ev - gar nicht den "sozialen Gesetzen" des Sozialismus bzw. Kommunismus entziehen, die das gesamte Leben beherrschen und es für alle Individuen, ohne Ausnahme, so unerträglich langweilig machen. Die "skuka" als zwangsläufige Konsequenz der Lebensverhältnisse in Ibansk scheint, jedenfalls aus der Sicht des "Boltun", direkter als alle gesellschaftlichen Zwänge und Mißstände im einzelnen die staatlich verordnete Ideologie von den "Glänzenden Höhen" des Kommunismus zu widerlegen. Denn selbst solche Kritiker des Gesamtsystems, die sich wie der "Boltun" über die "verkehrte Welt" des autoritär verordneten und organisierten Kommunismus keinerlei Illusionen mehr machen, bleiben am Ende dennoch den in Ibansk geltenden "sozialen Gesetzen" verhaftet. Die Regierung von Ibansk hat nämlich sogar noch für das Leben nach dem Tode bestimmte Direktiven erlassen. Als sich der "Boltun" dazu entschließt, seinem unerträglich langweiligen Leben selbst ein Ende zu setzen, und er sich deshalb freiwillig in die lange Schlange vor dem staatlichen Krematorium einreihet, wird ihn nach der Verbrennung, am Ausgang des Krematoriums, der strikte Befehl erwarten: "UCHODJA, ZABERI URNU SO SVOIM PRACHOM S SOBOJ!"<sup>23</sup>

Angesichts dieses ebenso skurrilen wie zutiefst pessimistischen Endes stellt sich zwangsläufig die Frage nach der "idealen Norm", die auch noch für die Satire des 20. Jahrhunderts als konstitutives Strukturprinzip vorausgesetzt wird.<sup>24</sup> Die wiederholte Polemik gegen die utopischen Gegenkonzepte des "Pravdivec" scheint zunächst dafür zu sprechen, daß sich Zinov'evs satirische Analyse des "Sozismus" eben dadurch vom stärker moralistisch orientierten Erzählen Solženicyns unterscheidet, daß sie nicht länger an einer "idealen Norm" orien-

tiert ist. Indessen finden sich bereits in den "Zijajušćie vysoty" erste Ansätze zu einem Programm einer moralisch-sittlichen Erneuerung, die von Zinov'ev später - insbesondere in seiner publizistischen Abhandlung "Kommunizm, religija, moral'"<sup>25</sup> - ausführlicher entwickelt und begründet werden. Schon in der *Molitva verujuščego besbožnika*<sup>26</sup> und in dem Abschnitt *Čelovek i naučno-techničeskij progress*<sup>27</sup> deutet sich Zinov'evs Überzeugung an, daß sich die determinierende Kraft der "sozialen Gesetze" des Sozismus nur dann abschwächen und allmählich überwinden läßt, wenn das einzelne Individuum sein gesamtes Handeln und Verhalten durch einen Akt der freien Willensentscheidung ausschließlich an bestimmten apriorischen ethischen Prinzipien orientiert, um sich gegen den Einfluß der offiziellen Ideologie und die vermeintlichen 'Sachzwänge' des Kollektivs zur Wehr setzen und die übrigen Mitglieder der Gesellschaft zu einem ähnlichen 'autonomen' Verhalten zu veranlassen.

Aber obgleich Zinov'ev durchaus sieht, daß dieser Prozess einer moralisch-sittlichen Erneuerung, den er später mit der Stiftung einer "neuen Religion" im Sinne einer innerweltlichen Lebenslehre vergleicht<sup>28</sup>, gerade auch von der Kunst und Literatur unterstützt werden kann, lehnt er es entschieden ab, deshalb den Schriftsteller oder Künstler auf ein bestimmtes erzieherisches Programm zu verpflichten, da eben dies auch von der herrschenden Machtelite immer wieder versucht worden sei. Jedenfalls zum gegenwärtigen Zeitpunkt wird stattdessen dem Schriftsteller die Aufgabe zugewiesen, eben solche Monologe und Dialoge, wie sie in den *Zijajušćie vysoty* von der kritischen Intelligencija vorgetragen werden, aufzuzeichnen und zu veröffentlichen, um im Bewußtsein des Lesers Ekel und Abscheu gegenüber der bestehenden Realität und den sie determinierenden "sozialen Gesetzen" zu evozieren.<sup>29</sup>

Während also der Philosoph Zinov'ev sehr wohl über eine klar umrissene und inhaltlich bestimmte "ideale Norm" zu verfügen scheint, die auf Kants "Kritik der praktischen Vernunft" zurückverweist, hält der Schriftsteller und Satiriker Zinov'ev die Ausformulierung solcher positiven Gegenkonzepte für unangebracht, weil sie sich nur schwer mit der analytischen Beschreibung und der satirischen Entlarvung des "Sozismus" in

Einklang bringen läßt, wie sie von der zeitgenössischen Literatur vor allem zu leisten ist. Dieser ausdrückliche Verzicht auf eine positive Utopie wird vom "Boltun" in dem Abschnitt "Utopia" in folgender Weise begründet:

Придумайте утопию. Изложите. И мы публично проанализируем. Может быть, вам покажется диким, но лишь одна форма утопии в наше время может дать светлые идеалы. Знаете, какая? Вырожденный случай утопии с пустым множеством отрицательных свойств действительности. А это значит - беспощадный анализ нашей сегодняшней жизни. Без преуменьшений и преувеличений. Без приукрашивания и приухудшивания. Объективное беспристрастное научное описание того, что мы такое есть. 30

Gerade dadurch aber, daß in den *Zizajučěie vysoty* die "ideale Norm" vornehmlich indirekt, über die illusionslose ideologiekritische Analyse und satirische Entlarvung der "verkehrten Welt" vermittelt wird, erweisen sich die *Gähnenden Höhen* als typische Satire des 20. Jahrhunderts, die sich zwar in erster Linie auf die in sich geschlossene, totalitäre sowjetische Gesellschaft bezieht, aber zugleich auch immer wieder auf ähnliche oder zumindest vergleichbare "soziale Gesetze" in anderen hochtechnisierten Industriegesellschaften verweist. Zinov'evs radikale Wendung gegen das traditionelle realistische Erzählen, die Aufsplitterung des Erzählzusammenhangs in ein Mosaik von Dialogen, inneren Monologen, satirischen Schilderungen der Privilegierten, Anekdoten und Witzen erweist sich als ein Stilprinzip, das der ideologiekritischen Gesamtintention des Werks unmittelbar entspricht. Da es Zinov'ev darauf ankam, die unbegrenzte Macht der "sozialen Gesetze" des "Sozismus" über das einzelne Individuum darzustellen und bloßzulegen, konnte sich sein satirischer Angriff nicht länger nur gegen einzelne Repräsentanten dieses Systems richten, die dann entsprechend detailrealistisch hätten geschildert werden können. Die in sich geschlossene epische Welt des Romans mußte aufgegeben werden zugunsten eines nur schwer zu durchschauenden Konglomerats von weitgehend isoliert nebeneinanderstehenden Szenen, Spottgedichten, Reflexionen oder wissenschaftlichen Traktaten. Der allwissende Erzähler mit seinem olympic point of view mußte von dem Analytiker und Satiriker abgelöst werden, der - nach

dem Vorbild der menippeischen Satire - die unterschiedlichsten 'Stimmen' und Positionen zu Wort kommen ließ. Denn die "verkehrte Welt" von Ibansk sollte aus den verschiedensten, kaum mehr miteinander zu vermittelnden Perspektiven dargeboten und kommentiert werden, wobei der Schriftsteller Zinov'ev konsequent darauf verzichtet, eine faktische Veränderung dieses von Langeweile und Perspektivlosigkeit bestimmten Lebens in Ibansk auch nur anzudeuten.

#### A n m e r k u n g e n

1. L.SZULCZYNSKI, "Jonathan Swift aus Moskau", in: *Die Zeit*, 25.8.1978.
2. G.ANDREEV, *A. Zinov'evs "Klaffende Höhen". Im Land der alogischen Gesetzmässigkeit* (=Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien, 36, 1978), Köln 1978.
3. H.BIENEK, "Neues aus dem Lande Ibansk", in: *Der Spiegel*, 30.3.1981, S. 247.
4. A.ZINOV'EV, "O zijajuščich vysotach" (Vstuplenie po radio "Svoboda"), in: ders., *Bez illjuzij*, Lausanne 1979, S. 15.
5. Ebenda, S. 12.
6. A.ZINOV'EV, *Svetloe buduščee*, Lausanne 1978, S. 174.
7. A.ZINOV'EV, "O zijajuščich vysotach", S. 13. Vgl. zur ausführlichen Begründung dieses "naučnyj stil' obraznogo myšlenija" auch Zinov'evs Vortrag "O tak nazывaemoj naučnoj fantastike", in: ders., *Bez illjuzij*, S. 19-24, in dem auch von Zinov'ev selbst ausdrücklich auf Autoren wie Voltaire, Swift, Saltykov-Ščedrin, Zamjatin und Orwell verwiesen wird.
8. A.ZINOV'EV, "O zijajuščich vysotach". S. 11.
9. L.FEINBERG, *Introduction to Satire*, Ames, Iowa 1968, S. 99.
10. A.ZINOV'EV, *Zijajuščie vysoty*, Lausanne 1976, S. 7.
11. Ebenda.
12. Vgl. dazu insbes. A.B.KERNAN, *The Plot of Satire*, New Haven 1965 und J.N.SCHMIDT, *Satire: Swift und Pope*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1977.
13. H.BIENEK, "Neues aus dem Lande Ibansk", S. 254.
14. H. VON SSACHNO, "News from Nowhere in Ibansk", in: *Encounter*, May 1977, S. 85.
15. P.PETRO, "A. Zinov'ev's "The Yawning Heights" as an Anatomy", in: *Canadian Slavonic Papers*, XXIII, Nr. 1 (März 1981), S. 70-76.
16. M.BACHTIN, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, M. <sup>2</sup>1963, S. 152.
17. Ebenda.

18. A. ZINOV'EV, "O zijažuščich vysotach", S. 11.
19. BACHTIN, S. 154.
20. Diese bewußte Wendung gegen jede Form des Dogmatismus wird von Zinov'ev selbst folgendermaßen begründet: "Я могу в одной ситуации высказать и обосновать одно суждение, а в другой – нечто противоположное ему. Это не беспринципность. Это – желание взглянуть на дело с другой точки зрения, рассмотреть другой аспект проблемы. Иногда – просто из духа противоречия. Дело в том, что я не доктринер, не пророк, не политик, не благопристойный профессор. Я живу в языке, как в особой реальности, причем – в реальности сложной, противоречивой, текучей. Тут губителен всякий догматизм. Тут нет раз и навсегда установленных формул." (ZINOV'EV, "O zijažuščich vysotach", vgl. Anm. 4, S. 17).
21. A. ZINOV'EV, *Zijažuščie vysoty*, S. 384f.
22. Ebenda, S. 549f.
23. Ebenda, S. 560.
24. Vgl. zum Begriff der "idealen Norm" als konstitutivem Merkmal der Satire insb. den umfangreichen und vielseitigen Forschungsbericht von J. BRUMMACK, "Zu Begriff und Theorie der Satire", in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 45 (1971), S. 275-377.
25. A. ZINOV'EV, "Kommunizm, religija, moral'", in: ders., *My i zapad. Stat'i, interv'ju, vstuplenija 1979-1980 gg.*, Lausanne 1981, S. 31-38.
26. A. ZINOV'EV, *Zijažuščie vysoty*, S. 467.
27. Ebenda, S. 253f.
28. A. ZINOV'EV, "Kommunizm, religija, moral'", S. 34: "Новая религия в коммунистическом обществе может возникнуть как средство самозащиты определенной категории людей от насилия над ними их собственного общества – власти, коллектива, идеологии."
29. Diese Auffassung wird in den *Zijažuščie vysoty* (S. 429) vom *učitel'* folgendermaßen vertreten: "Вот мы поговорили. И что же? Ничего. Через неделю об этом забудем. И будем о том же говорить снова. Такие разговоры надо фиксировать в какой-то литературной или научной форме. И двигаться вперед. Нужен журнал. Какой-нибудь. Самый захудалый. Но свободный. А тебе я советую, делай книжку и печатай там. Певать на последствия. У тебя же есть результаты. Ты на грани выдающегося открытия."
30. A. ZINOV'EV, *Zijažuščie vysoty*, S. 362.



Nadia ARBATCHEWSKY-JUMARIE (Montréal)

ORDRE DES MOTS ET PROSODIE DE LA PHRASE RUSSE  
EN FONCTION DE SA STRUCTURE SYNTAXICO-COMMUNICATIVE

I. ENONCE DU PROBLEME

L'ordre des mots en russe contemporain constitue une difficulté importante autant pour le linguiste qui tente de le définir que pour l'étranger qui aborde cette langue.

Bien que ce problème soit reconnu depuis longtemps, la plupart des ouvrages qui le traitent ne contiennent pas de description rigoureuse, précise et exhaustive du sujet. C'est qu'en russe, dans le cas général, le rôle syntaxique d'un élément de la phrase ne détermine pas autant sa place qu'il le fait dans certaines langues, par exemple, dans celles sans déclinaison (français, anglais, chinois, vietnamien etc.). Ainsi, pour une simple phrase russe de trois éléments (sujet - verbe - complément d'objet), nous pouvons avoir - si l'on tient compte de la langue parlée - toutes les permutations logiquement possibles, sans changer les relations syntaxiques entre les éléments. Citons un exemple avec des gloses, mais sans traduction.

- |                       |                |                 |
|-----------------------|----------------|-----------------|
| (1) a. <i>Učitel'</i> | <i>čitael</i>  | <i>knigu.</i>   |
| instituteur-SG-NOM    | lire-PRES-3SG  | livre-SG-ACC    |
| b. <i>Učitel'</i>     | <i>knigu</i>   | <i>čitael.</i>  |
| c. <i>Čitael</i>      | <i>učitel'</i> | <i>knigu.</i>   |
| d. <i>Čitael</i>      | <i>knigu</i>   | <i>učitel'.</i> |
| e. <i>Knigu</i>       | <i>učitel'</i> | <i>čitael.</i>  |
| f. <i>Knigu</i>       | <i>čitael</i>  | <i>učitel'.</i> |

Chaque permutation peut constituer une phrase normale, réponse à une question ou simple énonciation. Aussi l'ordre des mots dans la phrase paraît-il libre en russe. Mais chaque permutation, pour constituer une phrase normale - c'est-à-dire non

seulement *décrire* une situation, mais *communiquer* un message - doit nécessairement être accompagnée d'une prosodie définie (voilà pourquoi les exemples (1), sans prosodie précisée, n'ont pu être traduits).

Illustrons ceci par l'exemple suivant. A la question tout à fait neutre, sans aucun accent particulier,

- (2) *Čto čitaet učitel'?*  
quoi-ACC lire-PRES-3SG instituteur-SG-NOM  
'Qu'est-ce que l'instituteur lit?'

nous ne pouvons avoir comme réponses naturelles<sup>1</sup> que (1a)-(1c), (1e) et (1f) accompagnés de prosodies spécifiques<sup>2</sup>; (1d) ne peut, quelle que soit la prosodie, répondre à (2).

Avec une certaine prosodie, (1d) ne peut répondre qu'à la question

- (3) *Kto čitaet knigu?*  
qui-NOM lire-PRES-3SG livre-SG-ACC  
'Qui lit un/le livre?'

et communique donc un message différent de celui transmis par les autres permutations, bien que la situation décrite par toutes les permutations soit la même.

Ainsi l'ordre des mots, qui semblait tout d'abord si libre, est étroitement lié à la prosodie, et tous deux sont porteurs d'un sens très spécifique. Plus précisément, ils véhiculent la fonction syntaxico-communicative des mots correspondants.

Nous avons jusqu'ici parlé de "l'ordre des mots" ou de "l'ordre des éléments" dans la phrase. Précisons qu'il s'agit en fait des syntagmes, c'est-à-dire, des mots ou groupes de mots accomplissant comme un tout un rôle syntaxique dans la phrase.

Notre tâche sera donc de formuler des règles de correspondance entre, d'une part, la fonction syntaxico-communicative des syntagmes, et, d'autre part, leur ordre linéaire et leur prosodie dans la phrase.

Nous donnerons maintenant une idée générale de la fonction communicative en nous limitant à trois aspects: *l'aspect informatif*, *l'aspect thématique* (Halliday 1967) et *l'aspect relatif à la mise en relief*.

1. *L'aspect informatif*

Prenons par exemple les phrases (1a)-(1c), (1e) et (1f).  
Considérons-les comme réponses à la question (2).

Du point de vue INFORMATIF, on peut distinguer dans  
chacune d'elles deux parties:

- l'une qui reprend le DONNE, ce dont on parle dans la question (2): *užitel' čitaet* 'l'instituteur lit';
- l'autre qui communique l'INFORMATION NOUVELLE demandée en (2) par le mot interrogatif *čto* 'qu'est-ce que': *knígu* 'livre'.

Ces deux parties constituent LA STRUCTURE INFORMATIVE des phrases.

2. *L'aspect thématique*

On peut encore distinguer dans chacune des mêmes phrases  
deux parties:

- l'une qui représente ce dont le locuteur parle: *užitel' čitaet* 'je parle de l'événement <<l'instituteur lit>>' - c'est le THEME de la phrase;
- l'autre qui représente ce que le locuteur dit de l'événement en question: *knígu* 'je dis à propos de cet événement que la chose lue est un livre' - c'est le RHEME de la phrase.

Ces deux parties constituent LA STRUCTURE THEMATIQUE des phrases:

Ainsi que Lyons (1977:509), nous admettrons que tous les  
éléments d'une phrase font partie de l'une ou de l'autre de ces  
parties.

Dans le cas général, les deux oppositions - THEME/RHEME  
et DONNE/NOUVEAU - sont des notions distinctes. En effet, si  
l'on considère par exemple les deux phrases suivantes d'un  
énoncé

- (4) *La guerre a duré pendant trois ans. Un ami a été tué  
vers la fin*

on constate que le THEME de la seconde phrase - *un ami* - n'en  
est pas le DONNE (il n'est pas mentionné dans la première phrase).  
En fait, cette seconde phrase n'a pas de DONNE.

Dans l'exemple suivant

- (5) *J'ai vu Pierre. C'est bien lui qui avait téléphoné*  
le RHEME de la seconde phrase - *lui* - est le DONNE et non le  
NOUVEAU.

Dans le cas du dialogue, nous constatons que les deux aspects de la STRUCTURE COMMUNICATIVE d'une phrase - INFORMATIF et THEMATIQUE - bien qu'en principe distincts et logiquement indépendents, ont d'étroites interrelations. Très souvent, le THEME et le DONNE ne font qu'un, de même que le RHEME et le NOUVEAU<sup>3</sup>. Ainsi, dans les phrases considérées plus haut, *učitel' čitaet* 'l'instituteur lit' est à la fois le THEME et le DONNE, et *knigu* 'un/le livre' est à la fois le RHEME et le NOUVEAU.

Les moyens utilisés en russe pour distinguer, dans le contexte du dialogue, le RHEME et le NOUVEAU du THEME et du DONNE sont le plus souvent l'ordre linéaire des parties et la prosodie de la phrase, chacun pouvant être employé indépendamment l'un de l'autre. Mais l'on constate que la prosodie seule ne fait pas que distinguer les deux parties THEME et RHEME, en plus elle met en relief l'une ou l'autre, ou les deux<sup>4</sup>. C'est pourquoi nous n'en parlerons pas plus longuement ici. En ce qui concerne l'ordre linéaire du THEME et du RHEME dans la phrase, nous l'appellerons l'ordre linéaire COMMUNICATIF. La logique du développement du dynamisme communicatif (Firbas 1971) demande que l'on parle normalement du DONNE avant d'introduire le NOUVEAU, et du THEME avant le RHEME. Cet ordre linéaire communicatif sera appelé ordre communicatif de base. Il peut entrer en conflit avec l'ordre syntaxique, tout particulièrement en français, quand le complément est le THEME par exemple.

Ordre linéaire communicatif de base: \**Le livre lit l'instituteur.*

Ordre syntaxique: *L'instituteur lit le livre.*

Dans ce cas, le français peut respecter l'ordre communicatif de base en modifiant la structure syntaxique, par exemple: *Le livre, l'instituteur le lit.*

La réalisation de l'ordre linéaire communicatif de base rencontre bien des obstacles puisqu'en réalité le problème est plus complexe: chaque partie étant constituée de plusieurs éléments, il s'agit non seulement de l'ordre des parties dans la phrase, mais de l'ordre de chaque élément à l'intérieur de sa partie ou encore de sa place hors de sa partie par rapport, cette fois, à l'ensemble des parties qu'est la phrase.<sup>5</sup>

Soit, par exemple, A et B les deux parties d'une structure

(informative ou thématique). Nous pouvons avoir les dispositions linéaires A + B ou B + A . Mais, lorsque nous considérons que A est composé des éléments  $a_1, a_2, a_3, \dots$  et B, des éléments  $b_1, b_2, b_3, \dots$ , des dispositions linéaires variées peuvent être obtenues par déplacement successifs des éléments

- soit à l'intérieure des parties qu'ils occupent, comme

$$(a_1 + a_2 + a_3) + (b_1 + b_2 + b_3)$$

$$(a_1 + a_3 + a_2) + (b_1 + b_2 + b_3) \quad \text{etc;}$$

- soit à l'extérieure de ces parties, comme

$$(a_1 + a_3) + (b_1 + b_2 + b_3) + a_2$$

$$(a_1 + a_2) + (b_1 + b_2 + b_3) + a_3 \quad \text{etc.}$$

A chaque enchaînement correspond une prosodie spécifique.

### 3. *L'aspect relatif à la mise en relief*

Le locuteur peut vouloir mettre en relief une des parties ou un élément de son message et ce, avec deux intentions différentes:

- soit la partie ou l'élément Y est mis en relief par rapport à l'autre partie ou aux autres éléments X, Z, ... du même énoncé (se trouvant sur le même axe syntagmatique): c'est l'EMPHASE (dans l'énoncé "X voit Y", où Y est emphatisé, Y est plus important que X pour la communication);

- soit la partie ou l'élément Y est mis en relief par rapport aux autres parties ou aux autres éléments possibles du même type (= classe) pouvant être absents de l'énoncé (et se trouvant sur le même axe paradigmatique): c'est la FOCALISATION (Hagège 1978) ou le CONTRASTE (alors l'énoncé "X voit Y", où Y est contrastif, signifie en fait "X voit Y et pas Y<sub>1</sub>").

Pour réaliser ces mises en relief, le locuteur peut utiliser divers moyens dont les plus courants sont:

- la modification de la structure syntaxique;
- la modification de l'ordre linéaire communicatif de base des éléments de la phrase;
- la prosodie (accents, pauses, intonations, ...) de la phrase.

Laissons de côté la modification de la structure syntaxique et ne considérons que les deux autres moyens: ordre linéaire communicatif des éléments et prosodie de la phrase, tous deux interdépendants.

*Ordre linéaire communicatif des éléments*

Nous retrouvons ici les considérations exprimées ci-dessus en ce qui concerne l'ordre linéaire communicatif de base des éléments. Pour mettre en relief une des parties ou un des éléments, le locuteur peut modifier l'ordre linéaire communicatif de base; par exemple, il peut mettre le RHEME et le NOUVEAU au début de la phrase;

*Prosodie*

Outre la modification de l'ordre linéaire des éléments, et souvent conjuguée à celle-ci, la plupart des langues (et le russe tout particulièrement) utilisent la prosodie pour la mise en relief. Précisons qu'il ne s'agit, ici, que des prosodies relatives à la structure communicative. Il faut les distinguer, d'une part, des prosodies syntaxiques (comprenant l'accent de phrase) et, d'autre part, des prosodies qui sont, elles aussi, sémantiquement chargées, mais qui expriment les sentiments ou l'attitude du locuteur (ces dernières sont parfois appelées prosodies "dramatiques" (terme de O. Yokoyama)).

Parmi les composants de la prosodie communicative - accents, pauses, intonations - considérons les accents. Et parmi les accents, retenons les deux accents suivants: l'accent emphatique et l'accent contrastif. Du point de vue acoustique, tous les deux sont des accents toniques.

L'accent emphatique, appelé souvent accent logique, est défini par la Grammaire du russe contemporain 1970 comme "un accent tonique de force, qui sert à la mise en relief sémantique des divers éléments de la phrase, et dont la fonction fondamentale est la mise en relief du RHEME" (il a donc une valeur emphatique); "il correspond à un des accents de phrase possibles" (cf. Švedova 1970:596).

L'accent contrastif, comme son nom l'indique, a une valeur contrastive. N'ayant pu trouver de documentation complète concernant le caractère physique de ces deux accents, et n'ayant pas effectué nous-mêmes de recherches acoustiques expérimentales sur ces données, nous ne donnerons pas de description acoustique de ces accents<sup>6</sup>.

Les deux aspects que peut prendre théoriquement la mise en relief - EMPHASE et CONTRASTE - étant très difficiles à distinguer pratiquement dans le contexte du dialogue, nous emploierons le terme générale de mise en relief pour l'aspect unifié, alors que l'accent qui l'exprime sera appelé *accent de mise en relief*.

Résumons:

La structure communicative d'une phrase comporte donc, entre autres, deux sous-structures - la sous-structure informative composée des deux parties DONNE et NOUVEAU, et la sous-structure thématique composée des deux parties THEME et RHEME. Bien que ces deux sous-structures soient tout à fait distinctes, dans la situation du dialogue, nous constatons qu'en russe le THEME tend à coïncider avec le DONNE, et le RHEME avec le NOUVEAU. De plus, certaines parties peuvent être mises en relief. Quant aux moyens utilisés pour distinguer l'une des parties ou pour la mettre en relief, ce sont les plus souvent en russe l'ordre linéaire des syntagmes et la prosodie de la phrase.

Revenons, après cette précision, à notre tâche qui est, rappelons-le, de formuler des règles de correspondance entre, d'une part, la fonction syntaxique et la fonction communicative des syntagmes d'une phrase, et, d'autre part, leur ordre et leur prosodie dans cette phrase.

Nous nous situons donc au niveau de la phrase. Mais nous ne devons pas oublier, cependant, que la fonction communicative des syntagmes constituant une phrase est déterminée par un contexte plus large que la phrase: le contexte superphrastique (Breuillard 1977). Un problème surgit donc: les règles que nous voulons formuler et qui doivent fournir les divers ordres de mots possibles à l'intérieur de la phrase, ont leurs sources à l'extérieure de celle-ci.

Voyons comment cette difficulté sera abordée en précisant notre démarche par une analogie.

Considérons le problème posé, par exemple, par la morphologie du verbe en français dans le cas où le sujet est conjoint, du type *Jean et moi*. Pour produire le mot-forme *chantons*

dans la phrase

(6) *Jean et moi chantons*

le sujet parlant doit passer par deux étapes successives. La première étape aborde le niveau catégoriel du mot-forme verbale. Il s'agit de choisir les valeurs de quelques catégories grammaticales en fonction du contexte extérieure au mot-forme, ici les autres mots-formes de la proposition. Ainsi, *Jean et moi* détermine le choix des valeurs "1<sup>ère</sup> pers." et "pl." pour le verbe. La seconde étape aborde le niveau formel du mot-forme verbal. Il s'agit de choisir la forme pour les grammèmes fixés ("1 pl."), c'est-à-dire la terminaison *-ons*; et cela se fait sans aucune référence au contexte extérieur. Les données contextuelles sont donc bien contenues dans les grammèmes fixés.

De même, pour produire une phrase - c'est-à-dire pour déterminer, entre autres, un ordre des mots et une prosodie - le sujet parlant doit passer par deux étapes successives.

- Dans une première étape, partant d'une représentation sémantique globale d'un discours, le locuteur doit morceler son énoncé correspondant en une suite de phrases. Pour chacune, il doit choisir une structure communicative, en fonction du contexte extérieure à cette phrase, c'est-à-dire le contexte superphrastique, et le contexte extra-linguistique.

- Dans une seconde étape, au niveau non plus du discours mais de la phrase, il s'agit alors de choisir "la forme" des catégories communicatives fixées, soit de déterminer un ordre des mots et une prosodie. Les données du contexte superphrastique sont donc bien contenues dans les valeurs communicatives choisies au préalable.

C'est à cette seconde étape que se situe notre étude, au niveau de la phrase. Les valeurs communicatives ont été fixées, et nous voulons établir les règles de correspondance entre ces valeurs et leur expression par l'ordre des mots et la prosodie de la phrase. L'objectif de cet article se limitera donc à la formulation des règles de correspondance entre, d'une part, la fonction syntaxico-communicative des syntagmes nominaux de la phrase russe, et, d'autre part, leur ordre et leur prosodie dans cette même phrase.

## II. THEORIE LINGUISTIQUE CHOISIE: M S T

Avant d'entreprendre cette étude, il convient de choisir la théorie linguistique à partir de laquelle nous pourrions préciser notre propos de façon plus formelle. La théorie linguistique retenue est celle élaborée par Mel'čuk et Zholkovsky, c'est-à-dire la théorie des modèles Sens ↔ Texte (voir Mel'čuk 1974), qui met en jeu un vaste "système de règles formelles assurant la traduction de tout sens donné dans tous les textes correspondants, et vice-versa" (Mel'čuk 1978:273).

Cette théorie, comme d'ailleurs la plupart des théories linguistiques, présuppose quatre niveaux de représentation de la phrase:

1. le niveau sémantique,
2. le niveau syntaxique,
3. le niveau morphologique,
4. le niveau phonologique.

De plus, les niveaux 2, 3 et 4 contiennent deux sous-niveaux: sous-niveau profond et sous-niveau de surface, chaque sous-niveau spécifiant sa propre représentation de la phrase.

Examinons de plus près les représentations plus spécifiquement reliées à notre étude, c'est-à-dire la représentation syntaxique de surface et la représentation morphologique profonde d'une phrase donnée.

*La représentation syntaxique de surface* d'une phrase, SSyntR, est composée des quatre structures suivantes:

1. La structure syntaxique de surface, SSyntS, arbre de dépendances dont tous les noeuds sont étiquetés par les symboles de tous les lexèmes réels de la phrase considérée; et les branches, par les symboles des relations syntaxiques de surface de la langue en question. Il est important de noter, qu'à l'encontre des autres modèles syntaxiques, cette structure syntaxique (au niveau de surface comme au niveau profond) ne représente pas l'ordre linéaire des mots-formes. Ce dernier n'est en effet qu'un moyen d'expression des hiérarchies syntaxiques, comme le sont certains flexions (par exemple l'accord grammatical de l'adjectif).

2. La structure syntaxico-anaphorique, *SSyntAnaphS*, constituée des relations anaphoriques.

3. La structure syntaxico-communicative, *SSyntComS*, qui représente les oppositions du type *THEME/RHEME*, *DONNE/NOUVEAU*, *EMPHATISE/NON EMPHATISE*, etc.

4. La structure syntaxico-prosodique, *SSyntProsS*, qui ne représente que les prosodies expressives ou "dramatiques".

Il est certain que ces quatre structures jouent un rôle dans l'ordre des mots, mais celui des structures syntaxiques et syntaxico-communicative nous apparaît particulièrement important pour le but de ce travail. C'est pourquoi nous l'étudierons plus spécialement.

*La représentation morphologique profonde* d'une phrase, *DMorphR*, est composée de deux structures:

1. La structure morphologique profonde de la phrase, *DMorphS*, chaîne des représentations morphologiques profondes des mots-formes qui constituent cette phrase, autrement dit, ensemble linéaire totalement ordonné des représentations morphologiques des mots-formes.

2. La structure morpho-prosodique profonde de la phrase, *DMorphProsS* (où se trouvent indiqués les pauses, les accents, etc.).

Le modèle choisi permet donc de formuler maintenant le problème posé en termes plus précis:

### III. REFORMULATION DU PROBLEME

Notre objectif, tel que dit plus haut, est d'énoncer les règles de correspondance entre les structures syntaxique et syntaxico-communicative de surface d'une phrase d'une part, et l'ordre des mots et la prosodie de la même phrase dans sa représentation morphologique profonde, d'autre part.

Plus exactement, la *SSyntComS* que nous considérons sera réduite puisque nous ne retiendrons que les oppositions *THEME/RHEME*, *DONNE/NOUVEAU*, *MIS EN RELIEF/NON MIS EN RELIEF*. La représentation syntaxique de surface examinée sera par con-

sequent elle aussi réduite, d'autant plus que nous en ignorons les structures syntactico-anaphorique et syntactico-prosodique. Nous désignerons cette représentation réduite par le symbole  $SSyntR^{red}$  ( $SSyntS + SSyntComS^{red}$ ).

Par ailleurs, la représentation morphologique profonde sera, elle aussi, amputée. Dans sa structure morpho-prosodique profonde, seront ignorées les prosodies sémantiquement chargées, où "dramatiques", et les prosodies syntaxiques. Les seules prosodies retenues seront celles de la structure communicative. Nous désignerons cette représentation morphologique ainsi réduite par le symbole  $DMorphR^{red}$  ( $DMorphS + DMorphProSS^{red}$ ).

Le tableau suivant illustre la nature des règles de correspondance entre les deux représentations réduites mentionnées et spécifie les composants de chacune d'elles.



Lors de l'énoncé de ces règles, nous choisirons la direction de la synthèse, c'est-à-dire la direction Sens  $\rightarrow$  Texte. Cela équivaut à donner, au sujet parlant, la recette pour trouver, à partir d'un sens donné, le meilleur ordre des mots accompagné de la prosodie qui lui convient dans la phrase (plutôt qu'à donner, au sujet écoutant, la recette lui permettant d'extraire le sens de la phrase à partir d'un ordre des mots et d'une prosodie donnés).

#### IV. PRECISION D'UNE NOTION IMPORTANTE

Comme nous l'avons déjà dit, bien que les deux paires de notions retenues - **DONNE/ NOUVEAU** et **THEME/RHEME** - existent bien indépendamment l'une de l'autre (cf. plus haut), parfois, par exemple dans le contexte du dialogue, **THEME** et **DONNE**, et **RHEME** et **NOUVEAU** sont respectivement réalisés par la même unité. Or, c'est ce contexte que nous choisirons. Aussi estimons-nous qu'il est utile d'introduire, pour le présent travail, les notions complexes suivantes: **RHEME-NOUVEAU** et

et THEME/DONNE. Une tentative de définition de ces notions s'impose donc. Pour ce faire, nous retenons, parmi les travaux concernant la structure communicative, la proposition de Ščeglov 1964 de considérer comme prédicat logique d'une phrase (nous ne discuterons pas ici du bien-fondé de l'emploi de ce terme: cf. Lyons 1977) "la partie de celle-ci qui, lors de la transformation de la phrase en interrogative, est remplacée par le mot interrogatif"<sup>7</sup>. En fait, cette partie appelée par Ščeglov PREDICAT LOGIQUE est celle que nous avons identifiée dans la situation de dialogue comme le RHEME et le NOUVEAU ou, disons, le RHEME-NOUVEAU.

Nous pouvons donc adopter, pour le présent travail, la définition suivante du RHEME-NOUVEAU:

Dans le contexte du dialogue, le RHEME-NOUVEAU de toute phrase, réponse à une question contenant un pronom interrogatif, est la partie de la phrase qui correspond sémantiquement au pronom interrogatif de la question.

Nous admettons qu'alors le THEME-DONNE de la même phrase-réponse est obtenue par soustraction du RHEME-NOUVEAU de la phrase-réponse considérée.

#### V. DEMARCHE ADOPTÉE

Pour rechercher pratiquement les règles de correspondance telles que définies ci-dessus (cf. à la page précédente), nous avons besoin des données de départ suivantes: une SSyntR<sup>red</sup> et toutes les phrases qui y correspondent. Pour avoir ces dernières, nous partons des définitions adoptées du RHEME-NOUVEAU et du THEME-DONNE, et nous utilisons la démarche suivante.

Une SSyntR<sup>red</sup> donnée - composée, rappelons-le, d'une SSyntS<sup>red</sup> comportant un RHEME-NOUVEAU - peut être considérée comme la SSyntR<sup>red</sup> des réponses à la question obtenue en remplaçant le RHEME-NOUVEAU par le pronom interrogatif y correspondant<sup>8</sup>. Toutes les phrases admises par un locuteur natif comme réponses à cette question auront donc assurément la même SSyntR<sup>red</sup> de départ.

Nous avons bien ainsi nos données de départ: une SSyntR<sup>red</sup>,

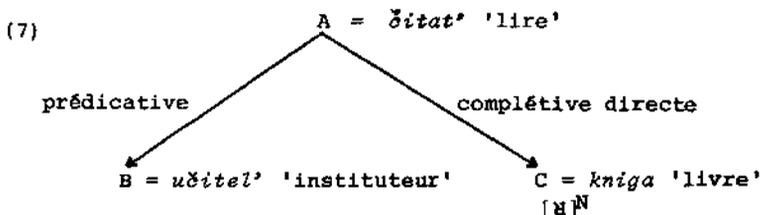
d'une part, et toutes les phrases lui correspondant (selon l'intuition linguistique des locuteurs), d'autre part. Il est alors aisé de formuler les règles de correspondance entre les deux items:  $SSyntR^{red}$ , d'une part, et ordre des syntagmes et prosodie de la phrase, d'autre part.

Donnons une illustration de cette démarche.

Soit une  $SSyntR^{red}$  (7) composée

- d'une  $SSyntS$  comportant trois noeuds A, B et C reliés entre eux par les relations prédicative entre A et B, et complétive directe entre A et C;

- d'une  $SSyntComS^{red}$  comportant C comme RHEME-NOUVEAU non mis en relief.



Pour obtenir des phrases correspondant à la structure donnée, c'est-à-dire des phrases où *kniga* sera le RHEME-NOUVEAU, on formulera une question avec la même structure syntaxique que (7) où le mot-forme *kniga* sera remplacé par un mot interrogatif. Ce sera la question (8):

(8) Čto čítает učitel'?

'Que lit l'instituteur?'

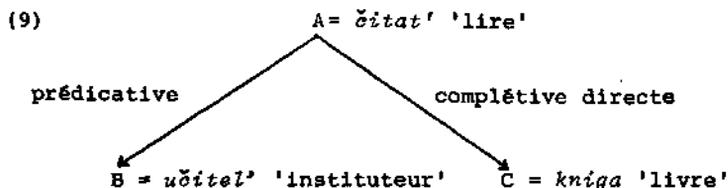
Toutes les réponses à cette question seront bien les phrases que nous cherchons, qui ont toutes la même  $SSyntR^{red}$  (7).

Il est alors aisé de formuler les règles de correspondance entre (7) d'une part, et l'ordre des syntagmes et la prosodie dans les phrases-réponses, d'autre part.

Il reste encore à préciser quelques points.

1. Notre objectif, tel que formulé plus haut, était d'établir les règles de correspondance entre une  $SSyntR^{red}$  et les  $DMorphR^{red}$  correspondantes. Pour des raisons de commodité, nous ne donnerons pas les représentations morphologiques profondes des phrases, mais les phrases réelles en indiquant leur prosodie.

2. Pour une seule SSyntS, il faudra considérer plusieurs SSyntComS<sup>red</sup> correspondantes. Si l'on reprend l'exemple (7), pour la seule SSyntS suivante:



il faudra considérer huit SSyntComS<sup>red</sup>, soit:

Lorsque le RHEME-NOUVEAU est le syntagme B:

a. celle où le sujet B et le complément C ne sont pas mis en relief;

b. celle où le sujet B est mis en relief et où le complément C ne l'est pas;

c. celle où le sujet B n'est pas mis en relief et où le complément C l'est;

d. celle où le sujet B et le complément C sont mis en relief.

Lorsque le RHEME-NOUVEAU est le syntagme C:

a. celle où le complément C et le sujet B ne sont pas mis en relief;

b. celle où le complément C est mis en relief et où le sujet B ne l'est pas;

c. celle où le complément C n'est pas mis en relief et où le sujet B l'est;

d. celle où le complément C et le sujet B sont mis en relief.

3. Une fois les règles de correspondance établies entre la SSyntR<sup>red</sup> et les DMorphR<sup>red</sup>, il conviendrait de les qualifier du point de vue de la notion de niveau de langue. Sans vouloir présenter cette notion assez compliquée, nous nous bornerons à ne considérer que deux niveaux:

- le niveau neutre, qui caractérise, entre autres, les textes scientifiques et administratifs.

- le niveau parlé, qui caractérise les phrases ne pouvant être admises dans les textes scientifiques et administratifs.

Ce niveau comportera, quand il est possible de le préciser,

deux sous-niveaux, l'un plus soutenu: *parlé 1*, l'autre plus relâché: *parlé 2*. Seront éliminées les productions possibles, mais jugées comme trop relâchées pour être habituelles.

4. Si notre objectif avait été de donner des règles EXACTES de correspondance entre une SSyntR<sup>red</sup> et les DMorphR<sup>red</sup> correspondantes, nous aurions dû procéder à un traitement statistique des jugements de nombreux locuteurs natifs. En fait, ce qui nous a surtout intéressé, c'est d'élaborer une façon formelle de présenter rigoureusement les intuitions de locuteurs natifs; et c'est pourquoi nous avons limité le nombre.

## VI. CHAMP D'ETUDE

Nous ne considérons dans le présent travail

1. que les phrases dont la SSyntS consiste en trois syntagmes: B (le sujet), A (le prédicat) et C (le complément);
2. que les RHEMES-NOUVEAUX constitués par tout le syntagme et non ceux constitués par un des composants du syntagme comme cela est aussi possible. Ainsi *tvoe 'ta' seul* - un composant du syntagme *tvoe sođinenie 'ta composition'* - est le RHEME-NOUVEAU dans la phrase. (10).

(10) *Ja            ťitaju            tvoe            sođinenie*  
je-1SG lire-PRES-1SG ta-SG-ACC composition-SG-ACC  
'Je lis ta composition.'

qui répond à la question (11)

(11) *Kakoe/Č'e            sođinenie            ty            ťitaeš?*  
quelle-SG-ACC composition-SG-ACC tu-2SG lire-PRES-2SG  
'Quelle composition lis-tu?'

3. que les RHEMES-NOUVEAUX et les THEMES-DONNES exprimés par un nom. Il est bien connu (Benešova, Dahl, Sgall, Yokoyama) qu'il existe certaines affinités entre le caractère pronominal ou non pronominal (ainsi que défini ou non défini) d'un lexème et une fonction syntaxique ou communicative spécifique. Ainsi, le NOUVEAU ne peut être exprimé par un pronom anaphorique. Afin de ne pas compliquer le problème considéré, nous éliminerons les cas où le RHEME-NOUVEAU et/ou le THEME-DONNE sont exprimés par un pronom.

## ENONCE DES RESULTATS

### I. REGLES DE CORRESPONDANCE ENTRE DES SSyntCOMR<sup>red</sup> ET DES DMORPHR<sup>red</sup>

Rappelons que le cas ici présenté est celui où nous avons au départ:

- une SSyntS composée de trois syntagmes: B (le sujet), A (le prédicat) et C (le complément);
- et successivement 8 SSyntComS.

#### *Modalités de présentation*

Pour chacune des 8 SSyntR<sup>red</sup> considérées, l'énoncé des résultats comportera la présentation schématique d'une règle et son commentaire détaillé.

La présentation schématique d'une règle comportera trois parties:

1. Dans la partie gauche est représentée la SSyntR<sup>red</sup> donnée.
2. Dans la partie droite est représentée une des DMorphR<sup>red</sup> correspondant à la SSyntR<sup>red</sup> donnée, c'est-à-dire les trois éléments de phrase ordonnés et la prosodie de la phrase.
3. A l'extrême droite de la partie droite de la règle est indiqué le niveau de langue auquel appartient la phrase correspondant à cette DMorphR<sup>red</sup>.

Toutes les règles ayant la même SSyntR<sup>red</sup> donnée seront regroupées en une seule famille de règles et présentées dans l'ordre d'exposition correspondant à l'éventail des niveaux de langue retenus (de neutre à parlé 1 et parlé 2). Pour raison de commodité, cette famille de règles sera appelée une règle et portera un numéro; les règles la constituant deviendront des sous-règles.

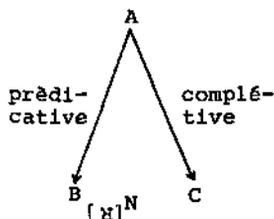
Suite à chaque règle (dans le sens adopté), des exemples illustreront les diverses DMorphR<sup>red</sup> possibles pour une même SSyntR<sup>red</sup> donnée. Ils seront exposés selon l'ordre suivant, d'après le moyen morphologique de l'expression des compléments de la relation complétive:

1. Cas où C est un complément direct;
2. Cas où C est un complément indirect. On distinguera les cas de la déclinaison auxquels peut être le complément C - datif ou instrumental.
3. Cas où C est un complément prépositionnel. On distinguera l'usage de la préposition *v* 'dans, à', *s* 'avec', *o* 'au sujet de'.

*Symboles et notations utilisés*

- $X_{\text{relief}}$  : X est mis en relief  
 $X_{[R]}^N$  : X est le RHEME-NOUVEAU  
 $\acute{X}$  : X porte l'accent de mise en relief  
 $X \text{ | } + Y$  : il y a une courte pause entre X et Y  
 $X \text{ | } + Y$  : il y a une pause moyenne entre X et Y  
 $X(\text{ | }) + Y$  : il y a une courte pause facultative entre X et Y  
 $-$   
 $X + \bar{Y} + \bar{Z}$  : les positions relatives des traits symbolisent l'intonation de la phrase. Ici, X a le ton le plus haut, Y le ton le plus bas et Z le ton moyen.

*Règle 1: cas où la SSyntComR se compose d'un sujet grammatical B, RHEME-NOUVEAU non mis en relief, et d'un complément C non mis en relief.*



- ↔ 1.  $C(\text{ | }) + \bar{A} + \bar{B}$   
 ↔ 2.  $A + C(\text{ | }) + \bar{B}$   
 ↔ 3.  $A + C \text{ | } + \bar{B}$

NIVEAU DE LANGUE
neutre
parlé 1
parlé 1

1. C est un complément direct, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto čitaet knigu?* 'Qui lit un/le livre?'

1.1. C(ĭ) + A + B̄

(12) *Knigu čitaet učitel'*  
livre-ACC-SG lire-PRES-3SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur lit un/le livre.'

1.2. A + C(ĭ) + B̄

1.3. A + C(ĭ) + B̄

(13) *Čitaet knigu učitel'*  
'L'instituteur lit un/le livre.'  
Cette phrase a successivement les deux prosodies indiquées dans 1.2 et 1.3.

2. C est un complément indirect  
a) C est au datif, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto verit mal'čiku?* 'Qui croit le garçon?'

1.1. C(ĭ) + A + B̄

(14) *Mal'čiku verit učitel'*  
garçon-DAT-SG croire-PRES-3SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur croit le garçon.'

1.2. A + C(ĭ) + B̄

1.3. A + C(ĭ) + B̄

(15) *Verit mal'čiku učitel'*  
'L'instituteur croit le garçon.'  
Cette phrase a successivement les deux prosodies indiquées dans 1.2 et 1.3.

- b) C est à l'instrumental, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto interesuetsja muzykoj?* 'Qui s'intéresse à la musique?'

1.1. C( $\frac{1}{2}$ ) + A + B̄

- (16) *Muzykoj interesuetsja učitel'.*  
musique-INST-SG s'intéresser-PRES-3SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur s'intéresse à la musique.'

1.2. A + C( $\frac{1}{2}$ ) + B̄

1.3. A + C( $\frac{1}{2}$ ) + B̄

- (17) *Interesuetsja muzykoj učitel'.*  
'L'instituteur s'intéresse à la musique.'  
Cette phrase a successivement les deux prosodies indiquées dans 1.2. et 1.3.

3. C est un complément prépositionnel

- a) La préposition est *v* 'dans, à', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto pošel v kino?* 'Qui est allé au cinéma?'

1.1. C( $\frac{1}{2}$ ) + A + B̄

- (18) *v kino pošel učitel'.*  
au cinéma-ACC-SG aller-PAS-SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur est allé au cinéma.'

1.2. A + C( $\frac{1}{2}$ ) + B̄

1.3. A + C( $\frac{1}{2}$ ) + B̄

- (19) *Pošel v kino učitel'.*  
'L'instituteur est allé au cinéma.'  
Cette phrase a successivement les deux prosodies indiquées dans 1.2 et 1.3.

- b) La préposition est *s* 'avec', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto rabotaet s kislotami?* 'Qui travaille avec des acides?'

1.1.  $\bar{C}(\frac{\bar{1}}{\bar{1}}) + \bar{A} + \bar{B}$

- (20) *S kislotami rabotaet učitel'.*  
avec acide-INST-PL travailler-PRES-3SG instituteur-  
'L'instituteur travaille avec des acides.' NOM-SG

1.2.  $\bar{A} + \bar{C}(\frac{\bar{1}}{\bar{1}}) + \bar{B}$

1.3.  $\bar{A} + \bar{C} \frac{\bar{1}}{\bar{1}} + \bar{B}$

- (21) *Rabotaet s kislotami učitel'.*

'L'instituteur travaille avec des acides.'

Cette phrase a successivement les deux prosodies indiquées dans 1.2 et 1.3.

- c) La préposition est *o* 'au sujet de', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question de type *Kto govorit o teatre?* 'Qui parle de théâtre?'

1.1.  $\bar{C}(\frac{\bar{1}}{\bar{1}}) + \bar{A} + \bar{B}$

- (22) *O teatre govorit učitel'.*  
de théâtre-LOC-SG parler-PRES-3SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur parle de théâtre.'

1.2.  $\bar{A} + \bar{C}(\frac{\bar{1}}{\bar{1}}) + \bar{B}$

1.3.  $\bar{A} + \bar{C} \frac{\bar{1}}{\bar{1}} + \bar{B}$

- (23) *Govorit o teatre učitel'.*

'L'instituteur parle de théâtre.'

Cette phrase a successivement les deux prosodies indiquées dans 1.2 et 1.3.

*Commentaire*

- Le RHEME-NOUVEAU qui est le sujet grammatical est obligatoirement en position 3 et porte toujours l'accent de phrase.
- Le verbe est en position 1 (cf.(2)), alors le niveau de langue des phrases est *parlé 1*.
- le verbe est en position 2 (cf.(1)), alors le niveau de langue des phrases est neutre.

Nous venons de considérer un cas parmi les 8 à envisager. Les 7 autres règles correspondant aux 7 autres cas ont été étudiées, mais faute de place elles ne sont pas exposées dans cet article. Par ailleurs, après les avoir établies, nous les avons comparées en considérant cette fois les syntagmes nominaux B et C, non plus d'après leur fonction syntaxico-communicative (sujet RHEME-NOUVEAU par ex.), mais uniquement d'après leur fonction communicative (RHEME-NOUVEAU par ex.). Nous avons alors abouti à des règles plus générales qui indiquent que l'ordre des syntagmes (dans le contexte du dialogue et limité par les spécifications exprimées dans le chapitre VI de la première partie) ne dépend pas du tout de la fonction syntaxique des syntagmes nominaux (sujet ou complément), mais exclusivement de leur fonction communicative (RHEME-NOUVEAU ou THEME-DONNE). Par contre, la prosodie et le niveau de langue des phrases dépendent parfois aussi de la fonction syntaxique des syntagmes nominaux (pour la prosodie voir règle 1; pour le niveau de langue, règles 1 et 2).

Pour traduire ces généralisations, nous allons donc devoir modifier quelque peu la présentation des règles.

## II. REFORMULATION DES REGLES

### *Modifications des modalités de présentation*

La présentation schématique d'une règle comportera toujours les 3 parties précédentes, mais celle de gauche sera simplifiée: au lieu de donner une S<sub>SyntS</sub> complète

indiquant les relations syntaxiques entre les noeuds, nous en donnerons une SSyntS partielle indiquant uniquement le noeud prédicat, A. Afin de ne pas entraîner de confusion chez le lecteur, nous remplacerons les symboles B et C, associés à la fonction syntaxique des syntagmes nominaux, par les symboles X et Y privés de toute connotation syntaxique.

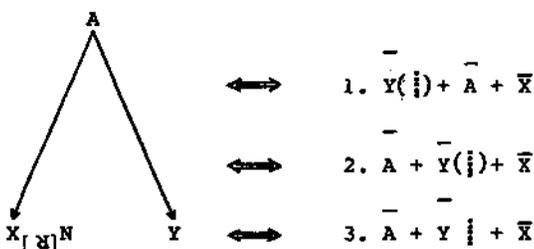
Les syntagmes X et Y étant interchangeable, nous n'aurons plus que 4 cas (au lieu de 8) à considérer; ce que nous ferons dans l'ordre suivant:

1. Le RHEME-NOUVEAU et l'autre syntagme ne sont pas mis en relief;
2. Le RHEME-NOUVEAU est mis en relief et l'autre syntagme ne l'est pas;
3. Le RHEME-NOUVEAU n'est pas mis en relief et l'autre syntagme l'est;
4. Le RHEME-NOUVEAU et l'autre syntagme sont mis en relief.

Pour chaque règle nous limiterons les illustrations des DMorph<sup>red</sup> possibles à deux cas:

- le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical,
- le RHEME-NOUVEAU est un des compléments possibles. Nous varierons le type de complément dans les exemples afin de montrer qu'il ne joue aucune rôle.

*Règle I: cas où le RHEME-NOUVEAU et l'autre syntagme nominal ne sont pas mis en relief*



NIVEAU DE LANGUE	
sujet	compl.
neutre	neutre
parlé 1	parlé 2
parlé 1	-

I.1.  $Y(\frac{1}{2}) + \bar{A} + \bar{X}$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément direct, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto čítaet knígu?* 'Qui lit un/le livre?'

- (12) *Knígu čítaet učitel'.*  
livre-ACC-SG lire-PRES-3SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur lit un/le livre.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément direct, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Čto čítaet učitel'?* 'Que lit l'instituteur?'

- (24) *Učitel' čítaet knígu.*  
'L'instituteur lit un/le livre.'

I.2.  $A + Y(\frac{1}{2}) + \bar{X}$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément indirect au datif, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto verit mal'číku?* 'Qui croit le garçon?'

- (15) *Verit mal'číku učitel'.*  
croire-PRES-3SG garçon-DAT-SG instituteur-NOM-SG  
'L'instituteur croit le garçon.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément indirect, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Komu verit učitel'?* 'Qui est-ce que l'instituteur croit?'

- (25) *Verit učitel' mal'číku.*  
'L'instituteur croit le garçon.'

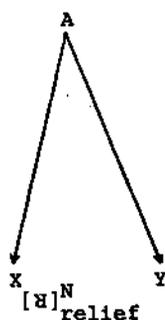
Alors que dans la sous-règle I.1 la fonction syntaxique des syntagmes nominaux n'a aucune influence sur le niveau de langue des phrases, dans la sous-règle I.2 elle joue un rôle. Ainsi (15) appartient au niveau de langue *parlé 1*, tandis que (25) appartient au niveau de langue *parlé 2*.

I.3.  $\bar{A} + Y \text{ ; } + \bar{X}$

Le RHEME-NOUVEAU est obligatoirement le sujet grammatical (voir ex. (15)) pour la règle I.2 ci-dessus.

On peut voir que les DMorphR<sup>red</sup> des sous-règles I.2 et I.3 ne diffèrent que par leur prosodie, et que celle de I.3 n'est possible que dans le cas où le RHEME-NOUVEAU est sujet.

Règle II: cas où le RHEME-NOUVEAU est mis en relief et où l'autre syntagme nominal ne l'est pas



- ↔ 1.  $\bar{Y} + \bar{A} + X$
- ↔ 2.  $X \left( \begin{smallmatrix} \bar{A} \\ \bar{Y} \end{smallmatrix} \right) + \bar{A} + \bar{Y}$
- ↔ 3.  $X \left( \begin{smallmatrix} \bar{A} \\ \bar{Y} \end{smallmatrix} \right) + \bar{Y} + \bar{A}$
- ↔ 4.  $\bar{Y} + X + \bar{A}$

NIVEAU DE LANGUE	
sujet	compl.
neutre	neutre
neutre	parlé 1
parlé 1	parlé 2
parlé 2	parlé 1

II.1.  $\bar{Y} + \bar{A} + X$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme est un complément indirect à l'instrumental, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto interesuetsja muzykoj?* 'Qui s'intéresse à la musique?'

(26) *Muzykoj interesuetsja učitel'.*  
 musique-INST-SG s'intéresser-PRES-3SG instituteur-NOM-SG  
 'C'est l'instituteur qui s'intéresse à la musique.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément indirect à l'instrumental, c'est-à-dire que les phrase répondent à une question du type *Čem interesuetsja učitel'?* 'A quoi s'intéresse l'instituteur?'

(27) *Učitel' interesuetesja muzykoj.*

'C'est à la musique que l'instituteur s'intéresse.'

L

II.2.  $X(\frac{1}{2}) + \bar{A} + \bar{Y}$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément prépositionnel avec *v* 'dans, à', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto pošel v kino?* 'Qui est allé au cinéma?'

(28) *Učitel' pošel v kino.*  
instituteur-NOM-SG aller-PAS-SG-MASC au cinéma-ACC-SG  
'C'est l'instituteur qui est allé au cinéma.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est un complément prépositionnel avec *v* 'dans, à', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kuda pošel učitel'?* 'Où est allé l'instituteur?'

(29) *V kino pošel učitel'.*

'C'est au cinéma qu'est allé l'instituteur.'

L

II.3.  $X(\frac{1}{2}) + Y + \bar{A}$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément prépositionnel avec *s* 'avec', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto rabotaet s kislotami?* 'Qui travaille avec des acides?'

(30) *Učitel' s kislotami rabotaet.*  
instituteur-NOM-SG avec acides-INST-PL travailler-PRES-3SG  
'C'est l'instituteur qui travaille avec des acides.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément prépositionnel avec *s* 'avec', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *S čem rabotaet učitel'?* 'Avec quoi travaille l'instituteur?'

(31) *S kislotami učitel' rabotaet.*

'C'est avec des acides que travaille l'instituteur.'

II.4.  $\bar{Y} + X + \bar{A}$

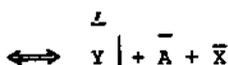
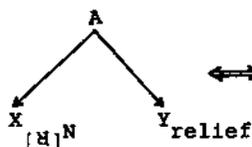
1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément prépositionnel avec *o* 'au sujet de', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto govorit o teatre?* 'Qui parle de théâtre?'

(32) *O teatre učitel' govorit.*  
 de théâtre-LOC-SG instituteur-NOM-SG parler-PRES-3SG  
 'C'est l'instituteur qui parle de théâtre.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément prépositionnel avec *o* 'au sujet de', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *O čem govorit učitel'?* 'De quoi parle l'instituteur?'

(33) *Učitel' o teatre govorit.*  
 'C'est de théâtre que parle l'instituteur.'

Règle III: cas où le RHEME-NOUVEAU n'est pas mis en relief et où l'autre syntagme nominal l'est



NIVEAU DE LANGUE
neutre

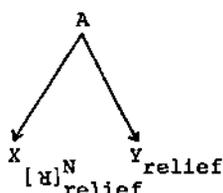
1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément indirect au datif, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto verit mal'čiku (a ne...)?* 'Qui croit le garçon (et pas...)?'

(34) *Mal'čiku verit učitel'.*  
 'Le garçon, l'instituteur le croit.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément indirect au datif, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Komu verit učitel' (a ne...)?* 'Qui est-ce que l'instituteur (et pas...) croit?'

(35) *Učitel' verit mal'čiku.*  
 'L'instituteur, lui, il croit le garçon.'

Règle IV: cas où le RHEME-NOUVEAU et l'autre syntagme nominal sont mis en relief



$$\Leftrightarrow 1. \overset{\perp}{Y} \mid + \overset{\perp}{X} + \bar{A}$$

$$\Leftrightarrow 2. \overset{\perp}{Y} \mid + \bar{A} + \overset{\perp}{X}$$

NIVEAU DE LANGUE
neutre
neutre

$$\text{IV.1. } \overset{\perp}{Y} \mid + \overset{\perp}{X} + \bar{A}$$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément indirect à l'instrumental, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto interesuetsja muzykoj (a ne...)?* 'Qui s'intéresse à la musique (et pas...)?'

(36) *Muzykoj učitel' interesuetsja.*

'A la musique, c'est l'instituteur qui s'y intéresse.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est un complément indirect à l'instrumental, c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Čem interesuetsja učitel' (a ne...)?* 'À quoi s'intéresse l'instituteur (et pas...)?'

(37) *Učitel' muzykoj interesuetsja.*

'L'instituteur, c'est à la musique qu'il s'intéresse.'

$$\text{IV.2. } \overset{\perp}{Y} \mid + \bar{A} + \overset{\perp}{X}$$

1. Le RHEME-NOUVEAU est le sujet grammatical et l'autre syntagme nominal est un complément prépositionnel avec *v* 'dans, à', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kto počel v kino (a ne...)?* 'Qui est allé au cinéma (et pas...)?'

(38) *V kino počel učitel'.*

'Au cinéma, c'est l'instituteur qui y est allé.'

2. Le RHEME-NOUVEAU est le complément prépositionnel avec *v* 'dans, à', c'est-à-dire que les phrases répondent à une question du type *Kuda pošel učitel' (a ne...)? 'Où est allé l'instituteur (et pas...)?'*

(39) *Učitel' pošel v kino.*

'L'instituteur, c'est au cinéma qu'il est allé.'

### C O N C L U S I O N

Le présent travail a tout d'abord permis d'élaborer une façon formelle de présenter rigoureusement les intuitions de locuteurs natifs russes, relatives à l'ordre des syntagmes et à la prosodie de phrases-réponses dans le contexte du dialogue, et ce, en rapport avec la structure syntaxico-communicative de ces phrases.

Grace à cet outil formel, dans un champ d'étude bien délimité - SSyntS formée des 3 syntagmes: sujet, prédicat et complément; RHEME-NOUVEAU formé exclusivement d'un syntagme nominal - nous avons pu représenter schématiquement les règles de correspondance entre chaque représentation syntaxico-communicative considérée et les diverses représentations morphologiques des phrases la traduisant.

En comparant ces diverses règles, nous avons été surpris de constater que, dans ce champ d'étude bien spécifique, la fonction syntaxique des syntagmes nominaux russes ne joue aucun rôle dans leur ordre qui n'est affecté que par leur fonction communicative. Cependant la fonction syntaxique et la fonction communicative modifient parfois la prosodie et le niveau de langue des phrases.

Une reformulation des règles nous permet de constater que:

1. Le RHEME-NOUVEAU non mis en relief est toujours à la fin de la phrase - ce qui confirme bien ce qui a été dit concernant l'ordre linéaire communicatif de base des syntagmes - et il ne porte aucun accent particulier.
2. Le RHEME-NOUVEAU mis en relief porte toujours un accent de mise en relief.



$\bar{U}\check{c}itel'$ $\check{c}it\bar{a}et$ $knigu$ . 'C'est un livre que lit l'instituteur'	$Knigu$ est le RHEME-NOUVEAU mis en relief.
$\bar{U}\check{c}itel'$ ( $\bar{I}$ ) $\check{c}it\bar{a}et$ $k\bar{n}igu$ 'C'est l'instituteur qui lit un livre'	$U\check{c}itel'$ est le RHEME-NOUVEAU mis en relief.
$\bar{U}\check{c}itel'$   $\check{c}it\bar{a}et$ $k\bar{n}igu$ 'L'instituteur, lui, il lit un livre'	$Knigu$ est le RHEME-NOUVEAU et $u\check{c}itel'$ est mis en relief.
$\bar{U}\check{c}itel'$   $\check{c}it\bar{a}et$ $knigu$ 'L'instituteur, lui, c'est un livre qu'il lit'	$Knigu$ est le RHEME-NOUVEAU mis en relief et $u\check{c}itel'$ est aussi mis en relief.

5. La Grammaire russe (1980:202) mentionne qu'il convient de considérer non seulement le changement de place du THEME et du RHEME, mais aussi le changement des mots à l'intérieur du THEME et du RHEME.
6. Pour des informations concernant l'intonation de la phrase russe, voir les travaux de E. A. Bryzgunova.
7. La proposition faite par Ščeglov en 1964 a été reprise par la Grammaire russe (1980:191).
8. En fait, pour une même structure syntaxico-communicative, il y a non pas UNE, mais DEUX questions possibles, selon la place du syntagme verbal. Or, nous constatons que les réponses tendent à préserver l'ordre des syntagmes dans la question. Cependant, la question n'étant qu'un moyen d'obtenir les phrases et non un des termes de nos règles, nous poserons les questions en plaçant le syntagme verbal au milieu de l'énoncé, sa position la plus courante et la plus neutre selon l'intuition des locuteurs natifs, à cause d'une tendance du russe à équilibrer la phrase autour du verbe (cf. Mel'čuk 1967).
9. Ceci est en accord avec Sgall et Hajičová 1977 qui notent qu'il existe des phrases avec plus d'un centre intonatoire, qui expriment le topic contrastif à côté du focus.

#### B I B L I O G R A P H I E

- BENEŠOVA, E. - SGALL, P. 1973. 'Remarks on the Topic/Comment Articulation.' *The Prague Bulletin of Mathematical Linguistics*, n.19, 29-58. Praha: Karlova Universita.
- BUGUŚLAWSKI, A. 1977. *Problems of the thematic-rhematic structures of sentences*. Warszawa: Wydawnictwo Państwowe.

- BREUILLARD, J. 1977. 'L'étude des unités superphrastiques et du texte lié en URSS. Aperçu bibliographique.' *II<sup>e</sup> colloque de linguistique russe*, 121-136. Paris: Institut d'études slaves.
- BRYZGUNOVA, E.A. 1969. *Zvuki i intonaciija russkoj reči*. [Sons et intonation du discours russe.]. Moscou.
- DAHL, D. 1969. *Topic and Comment: A study in Russian and general transformational grammar*. Göteborg: Slavia Gotheburgensia.
- FIRBAS, J. 1971. 'On the concept of Communicative Dynamism in the Theory of Functional Sentence Perspective.' *Sbornik prací filosofické fakulty brněnské university A.19*, 135-144.
- GAK, V.G. 1975. *Russkij jazyk v sopostavlennii s fransuskim*. [Le russe comparé au français.]. 239-268. Moskva.
- GUNDEL, J.K. 1977. *Role of Topic and Comment in Linguistic Theory*. Indiana University Linguistics Club.
- HAGEGE, M. 1967. 'Du thème au thème en passant par le sujet. Pour une théorie cyclique.' *La linguistique*, vol.14, fasc.2, 3-38.
- HALLIDAY, M. 1967a. 'Some aspects of the thematic organization of the English clause.' Santa Monica: The RAND Corporation (Memorandum RM-5224-PR).
- HALLIDAY, M. 1967b. 'Notes on transitivity and theme in English.' Part 2. *Journal of Linguistics*, vol.3, n.2, 192-244. Cambridge University Press.
- LYONS, J. 1977. *Semantics*, Vol.2. Cambridge University Press.
- MEL'ČUK, I.A. 1967. 'Ordre des mots en synthèse automatique des textes russes.' *T.a. Informations*, vol.8, n.2, 65-85. Paris: Editions Klincksieck.
- MEL'ČUK, I.A. 1974a. *Opyt teorii lingvističeskiz modelej «Smysl → Tekst»* [Essai d'une théorie des modèles linguistiques du type «Sens → Texte»]. Moscou: Nauka.
- MEL'ČUK, I.A. 1974b. 'Esquisse d'un modèle linguistique du type «Sens → Texte».' *Problèmes actuels en psycholinguistique*. Colloques internes du CNRS, n.206, 291-317. Paris: Editions du CNRS.
- MEL'ČUK, I.A. 1978. 'Théorie de langage, théorie de traduction.' *Meta*, vol.23, n.4, 271-302. Montréal.
- ŠČEGL'OV, Ju.K. 1964. 'K ponjatijam logičeskix sub<sup>e</sup>akta i predikata.' *Mašinnyj perevod i prekladnaja lingvistika*. [Pour la compréhension du sujet logique et du prédicat logique. Traduction automatique et linguistique appliquée], vol.8, 109-124. Moscou.
- SGALL, P. - HAJICOVA, E. 1977. 'Focus on focus.' *The Prague Bulletin of Mathematical Linguistics*, n.28, 5-54. Praha: Karlova Universita.
- ŠVEDOVA, N. Ju. (ed.) 1970. *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. [Grammaire du russe contemporain.]. Moscou.

- SVEDOVA, N. Ju. (ed.) 1980. *Russkaja grammatika II.* [Grammaire russe.]. Moscou.
- WIERZBICKA, A. 1975. 'Topic, Focus, and Deep Structure.' *Papers in Linguistics*, 8, 59-87. Edmonton: Linguistic Research.
- YOKOYAMA, O. T. 1980. 'Studies in Russian functional syntax.' *Harvard studies in syntax and semantics*, vol. III, 452-774. Cambridge: Harvard University.

František KOPEČNÝ (Brno)

## K DOBRÝM POČÁTKŮM ČESKÉ GRAMATICKÉ TRADICE

(K stým narozeninám prof. J. Vašici)

De oratione ego, per quam homo intelligentias suas, Ratione Ductrice, in mente conceptas, aliorum quoque intelligentiis explicat, acturus et Grammaticam... publicis expositurus sermonibus... iure merito... opus hoc Tibi do, dico, dedico...  
Primum enim [scientiarum] primatus splendorem in Regno obtines et Linguam Boëmam absque libello calles: At tamen ad verificandum illud "Habenti dabitur", saltem id Honori et Splendori Tuo accedet...  
(jubilantovi - z Rosova věnování)

Málo je známo, na jak vysoké úrovni stálo starší české mluvnictví. Doba posledních dvou století, ale zejména mladogramatické období gebauerovské, ani nebyla schopna to vidět, chyběla jí pro to měřítko, chyběla jí samé správná orientace. Bylo to období, jehož nesprávný postoj k hodnocení jazykových faktů vyplýval jednak z nesprávného postoje k *f o r m ě*, jednak z nesprávného postoje k jazykové *n o r m ě*.

Co se týče formy: Nevidělo se organické sepětí formy a obsahu. Nevidělo se, že forma je *v ž d y c k y* adekvátním výrazem obsahu, který vyjadřuje. A to i v případech, kdy prý forma přežívá svůj obsah, tj. žije jakoby déle než původní obsah, vyznačujíc obsah nový. Tak se např. posesivní zájmena *jeho, jejich* kvalifikovala dále jako posesivní "genitivy". Nebo se od doby Dobrovského kvalifikovaly základy préterita jako *l-ové* "příčestí", ačkoliv tento svůj charakter už před dávnými věky ztratily a dnešní *l-ové* příčestí je (jak v podstatě správně vystihl Rosa) omezeno jen na skupinu subjektivých sloves, zejména pohybových, např. *přišlý, vyšlý, spadlý, narostlý, rozkvetlý* ... a je jen morfologickou variantou příčestí *n-ového* a *t-ového*.

Nesprávný poměr k formě vyplynul z nesprávně pojatého hle-

diska historického: Dnešní jazyková soustava, se s v ý m i formálními projevy, se hleděla za každou cenu neorganicky vměstnat do forem minulých, kterým už jejich dřívější obsah dávno neodpovídal ("posesivní genitiv" *jeho*, "příčestí" *nesl*), někdy do forem z dnešního hlediska neexistujících.<sup>1</sup> Sahalo se po kritériích, která pro dnešní, ba už i staročeskou soustavu neplatila. Dlouho se i ve školských mluvnicích mluvilo o paterém skloňování a myslelo se na *o*-kmeny, *a*-kmeny, *i*-kmeny a pod., ač v jazykovém povědomí dávno a dávno takové kritérium nežilo, z hlediska kmenového jsou dávno a dávno všechna naše substantiva kmeny souhláskovými (*ochlap-*, *žen-*, *muž-*, *duš-*, *kost-*; i *staveň-* je možno jen takto chápat), a proto je také tento kmenový princip neupotřebitelný. V povědomí mluvčích žije už dávno princip rodový, popř. princip životnosti a neživotnosti.<sup>2</sup> Tento nesprávný postoj znemožňoval postihnout dnešní strukturu jazyka. Vedl k paradoxu, že se pohyb, vlastní vývoj jazyka neviděl. Že právě historik jazyka neviděl dobře to nové, viděl statický průmět do (v jednotlivostech notabene různých) minulých struktur. Vedl i k zanedbávání popisu těch živých formálních prostředků, které by postižení vývoje objasnily.

Co se týče normy: Zapomínalo se, alespoň v praxi, že je dána průřezem jazykového úzu (zhruba Ertlovým "dobrým autorem"). Norma se začala zaměřovat se subjektivním normováním, se subjektivní *k o d i f i k a c í n o r m y*. Někdy s nezdravými zásahy do skutečné normy samé.<sup>3</sup> Jazyk je jev společenský, proto snese i záměrný zásah do své soustavy, jejíž vzájemné vztahy a zákonitosti fungují normálně mimovědomě, jsou zautomatizovány a nové situace se řeší mimovědomními analogiemi. Jde tedy o to, aby umělý a vědomý zásah byl ve shodě se směrem jazykového vývoje. A poněvadž ten je vždy tak či onak teleologický, aby to byl zásah vzhledem k hlavnímu cíli jazyka účelný. Cílem jazyka je sloužit dorozumívání a umožňovat myšlení. Leč zásahy jazykových teoretiků doby nedávno minulé nebyly bohužel ve shodě s touto zásadou, zasahovalo se do jazykové normy někdy i proti směru jazykového vývoje a protiúčelně. Hlavně počínajíc obdobím Gebauerovým se kodifikace jazykové normy, a tím pak zpětně i norma sama uměle archaizuje.

Jak zcela jiná byla praxe našich prvních gramatiků, jak houževnatě lpěli na úzu jako rozhodčím! Vyznačovala se tímto

rysem už první česká "gramatika" Beneše Optáta, Petra Gzela a Václava Filomatesa; bylo o tom nedávno dvakrát psáno<sup>4</sup> - též o tom, jak záporně někdy reaguje Blahoslavův komentář.<sup>5</sup> Omezíme se na dva konkrétní příklady:

Ještě Dobrovský připouští u adjektiv v plurále jen dva tvary, tedy připouští u neuter typ *celé města*, vždyť ho nachází i ve vzorovém jazyce veleslavínském. Tedy např. *uplynuly čtyři léta*. Je známo, že se tyto typy držely dost dlouho, známe je z jazyka Němcové a Tyla (*byly to kočata májové ...*). Dnes je však závazným jen nejstarší, z obecného jazyka dávno vymizelý typ *celá města byla zničena*, o němž Dobrovský<sup>6</sup> správně poznamenal, že je obvyklý "nur im hohen Schreibstil". Podobně Pelcl uvádí ve svých *Grundsätze der böhmischen Sprache knížata se sešli* (s. 163-4), *mladé knížata se sešly* (s. 164), *mladé děvčata se smály*. Jen do "součtových" plurálů typu *kůzlátko a jehňátko ležely vedle sebe* tento uměle archaizovaný typ nepronikl. Už Nudožerský<sup>7</sup> při výkladu, že minulý čas je rozlišen podle rodu, uvádí pro neutra vedle *sebrala se zvířata* též *sebrali se zvířata* (24). Rosa<sup>8</sup> uvažuje o tom, jaké i tu psát, a řeší správně *pacholata hrdli*, ale *kamna padly* (134 a 156); starší typ *padla* připouští ovšem také. Rosa vůbec normuje prapovpis v tom smyslu, aby se při životném maskulinovém podmětu psalo *-li*, jinak *-ly*, včetně typu *vinohradové pomraly*; kdežto Nudožerský uvádí *-li* i po neživotných, např. *počali mu vlásy odrostati* (Soudc. 16, 22).<sup>9</sup> Je nejmodernější ...

Jako druhý příklad uveďme Rosovo doporučení rozlišovat *zuby trhati* od *zubami trhati* (98-99). "Těm, kteří koncovku *-mi* nebo *-ma* pro instr. pl. u neuter a maskulin jako barbarskou proskribují, odpovídám: nevnikli do tajů češtiny, tato koncovka je naše, česká koncovka a nikoli barbarská". Další jeho argumentace se dá shrnout do tří důvodů: 1. Bez těchto koncovek by mnohdy docházelo k tvarové homonymii ("vznikl by výraz kulhavý a dvojznačný"). Poznnamenává, že při ponechání instrumentálů *zuby trhati*, *psy honiti*, *prsty stiskati* je třeba odstraňovat tuto homonymii přívlástkem. Nesnáž, která je stálým podnětem k revizi dnešní uměle archaizované normy. - 2. Poukazuje na rozhodčí právo úzu (*sicuti omnes linguas usus regit, sic usus usum facile corriget*). - 3. Poukazuje i na obdobné koncovky v jiných jazycích slovanských! (Poloni, Croatae, Dalmatae, Moscovitae,

Russi et aliae nationes orientales hac terminatione utuntur). - Stejně tak zcela správně obhajuje Rosa při koexistenci koncovek *-mí* a *-ma* možnost užít této druhé (*-ma*) správným zjištěním, že přestala být koncovkou duálovou, protože duál jako gramatická kategorie přestal existovat. Dnes je ostatně v obecné češtině už jenom toto *-ma*.

Víme, že instrumentály na *-mí*, *-amí* u maskulin a neuter mají značně starou tradici, tvary typu *časní*, *časami* se vyskytují už koncem 14. st. Také Nudožerský uvádí (26b) *hostmí*, *koňmí*, *mužmí*. A držely se dosti dlouho i v češtině nové. Najde-me je u Němcové (*prstami*, *rodičemi* ...), u Máchy (větru vání ... *vlasami* vězně pohrává) aj. Po Gebauerově kodifikaci zůstala připuštěna jen koncovka *-emí* pro cizí, latinská neutra na *-ium* (např. *adverbiemi*). Dnes se neuvádí ani tato výjimka.

Bylo by možno uvést ještě řadu drobností: už Nudožerský uvádí 3. pl. *dajít*, přechodník *daje*, starší *dadít* a *dada* uvádí 57b už jen jako anomale; pod. Rosa 185 - už Rosa připouští infinitiv na *-t*; připouští střídání koncovek *-í* nebo *-ejí* ve 3. pl. sloves na *-ím* aj. Jde zčásti o věci známé, srov. Havránek, Vývoj spisovné češtiny 64-65.

Některé Rosovy postřehy, vypadající zcela moderně, bodou asi (bez dalšího odůvodnění) věci náhody. Tak např. zařazuje Rosa (117) ve tvarosloví číslovky *pět*, *šest* atd. zcela správně do adjektiv. Sotva už však bude náhodou správná a právě znovu moderní teze, že všechna činnostní slovesa jsou nakonec původu onomatopoického (verba, quibus operationes nostras humanas quascumque eloquimur ab aliquo naturali sono, qui vel manibus, pedibus, ore, vel per aquam, ventum, ligna, lapides etc. fit ... originaliter proveniunt). Předěžel tedy podobné mínění Trombettiho, Schuchardta aj., dostáváme se k problému tzv. elementární příbuznosti.<sup>10</sup> Rosa se ovšem k této myšlence dostal možná od Komenského, cituje totiž v předmluvě jeho ztracený "Etymologický slovník" (Lexicon Boëmicum Comenij ubi omnium Boëmicarum vocum originationes demonstrat).<sup>11</sup>

\*

Ve své stati se chci omezit na několik poznámek k českému slovesu, jak je probraly naše nejstarší gramatiky: a to první skutečná gramatika, gramatika Nudožerského, o níž právem pozna-

menal Dobrovský, že obsahuje velmi jemné postřehy - a hlavně ovšem obšírná Čechořečnost Rosova. O Rosovi poznamenal Dobrovský, bohužel jen v 1. vydání své *Lehrgebäude*, stejným právem, že mu nelze upřít hlubšího vhledu do stavby jeho mateřštiny. V obou případech má pravdu. I Nudožerského jemné postřehy i Rosův hlubší vhled do stavby jazyka byly, zdá se, až příliš jemné a hluboké. Předběhly svou dobu tak, že ještě ani Dobrovského neuchránily, aby nepřišel s některými názory, které nejsou organickým pokračováním těch jemných postřehů a toho hlubšího pohledu ...

Všimneme si hlavně kapitoly o slovesném vidu, zmíníme se o problému minulého času a "minulého" přičestí a o poměru českého slovesa k pasívu.

## I. KAPITOLA O SLOVESNÉM VIDU

A. Vid je zajímavou zvláštností slovanského slovesa, tvrdí Rosa a věnuje této zvláštnosti patřičnou pozornost dokonce hned v předmluvě a vrací se k ní - mnohdy týmiž slovy - opět a opět v kapitole o časování, a zejména v 25. kapitole, nadepsané "O různém významu ... českých sloves".

Podstatné zjištění obsahuje už předmluva:

*Praepositiones, ad verbum praesentis temporis appositae, mutant illud verbum tum in tempore, quam in significatio-  
ne. Fit enim ex tempore praesentis futurum, et ex imper-  
fecta significatione perfecta significatio. A když bych  
(pokračujme česky) chtěl mluvit v čase přítomném, tu  
musím dát předponu k iterativu nebo k frekventativu; zde  
předpona dělá opět z iterativního významu nedokonavý  
význam času přítomného,<sup>12</sup> jak se poučíš v 2. části  
gramatiky. O tom nenajdeš v běžných mluvnicích nic. Tam  
se předkládají jen velmi četné příklady, jež učící spíše  
odstrašují nežli poučují ...*

V 21. kapitole vytýká (aniž přímo jmenuje "vid", pro nějž až do Čelakovského jednotného termínu není) tyto přednosti českého slovesa: "*Lingua Boëma singularem modum et etiam singularia tempora in loquendo habet, quibus aliae linguae carent. A třebaže mnozí napsali a vydali české mluvnice, přece nikdo tímto kamenem překážky nepohnul, a jestliže pohnul, zanechal nicméně věc nedokončenou a povahu českých sloves nepronikl a neprobádal. A tak přecházejí tuto nesnáž všechny české gramatiky, třebaže v*

ní spočívá stěžejní přednost, síla, jasnost a jadrnost jazyka (*cardo rei, potestas, claritas et nervositas linguae*).

Rosa se tu vrací k věci, na niž narazil už v předmluvě, když si ztěžuje, jaké potíže mají s českým videm cizinci. On sám hledal poučení u jiných, ale když je nenalézal, často o věci přemítal. Podjímá se vysvětlení, protože je všelidským zákonem pomáhat bližnímu, když je v nesnázích, zejména když v tomto případě nejde o jedince, ale o širší společenství (*Regni et Patriae res agitur*). Ovšem, žádné lidské dílo není dokonalé, podotýká. Snad bude třeba oprav, může se vynořit *leccos*, "co dosud není zauzleno do smyčky pravidel", ale dřív, než posoudíme, třeba důkladně přečíst. "Udělal jsem ... co jsem mohl a co nikdo jiný neudělal." A kus dále: "Opakuji ... udělal jsem v tomto díle tolik, co bylo pro dnešní dobu možno, a ne tolik, kolik bych chtěl ..." Nehrozí se toho, když někdo odkryje nedostatky nebo chyby, naopak ještě ho pochválí (poznamenává dokonce skromně: "kdo něco důkladně udělaného opraví, je víc hoděn chvály než ten, kdo první vynalezl"). Přeje si, aby byl překonán, vždyť jedním z prvních cílů jeho práce bylo, aby podnítil jiné k práci pro čest vlasti - jen když to opravdu bude sloužit pravdě a obecnému dobru.

Vid je tedy nejpodrobněji propracován u Rosy. Po této stránce daleko předčí Rosa i Dobrovského *Lehrgebäude*.

Avšak *suum cuique*. U Rosova předchůdce, Nudožerského, je jako většinou u samého Rosy vid uschován v systému slovesných časů a jen tu a tam se objeví ve zmínce, kde s časem nesouvisí. To nijak nepřekvapuje pro těsné sepětí vidu a času. Je to konečně i praxe Dobrovského a ještě dlouho po něm, např. v *Zikmundově Skladbě* (1863), která na označení časů užívá v podstatě Rosovy vídočasové terminologie, jak o ní bude níže řeč. Ale hlavní je, že už u našeho prvního skutečného gramatika, u Nudožerského, je takto vid správně zařazen. To podstatné vystihl totiž už on: že *dditi-ddvati, diniti-udiniti* apod. je *j e d i - n é* sloveso! Nudožerský rozlišuje u sloves dvojí kmeny: "přezentní" (my bychom řekli "nedokonavé") a "futurální" (tj. "dokonavé"). Přes některé nepřesnosti v příkladech<sup>13</sup> jde o postřeh skvělý. Toto sepětí obou vidových párů v jedinou konjugaci nalézáme snad už u Matouše Benešovského.<sup>14</sup> Je tím vyjádřena implicitně správná zásada, že je vid kategorie gramatická

a nikoli jen lexikální.

Avšak začneme napřed zásadními postřehy Rosovými o slovesném vidu, jak je obsahuje zmíněná kapitola 25:

Ante omnia sciendum est, začíná Rosa, quod nostra verba Boëmica singulare quondam virtutem et nervositatem admirabilem ad significandas et explicandas humanas actiones habeant prater alias linguas ... A stanoví tři hlavní zásady (str. 197-199):

1. Omne verbum Boëmicum aliud est simplex et aliud compositum: *nesu* - *odnesu* = *feram* - *auferam*.

2. Omne verbum Boëmicum (sive sit simplex sive compositum) est vel singulare vel frequentativum (častotlivé).

Příklady násobených sloves jsou vesměs správné, což je vzhledem k pozdější terminologii morfologické za Dobrovského, Gebauera a Trávníčka jistě pozoruhodné: *sedám*, *léhám*, *chodím*, *nosím*<sup>15</sup> - proti *sedám*, *leším*, *jdu* a *nesu*.

Zná i další morfologické řady (co do vidu samého už kvalitativně stejné) *sedávám*, *léhávám*, *chodívám*, *nosívám* ... a *sedávávám*, *léhávávám* atp.

Zde se sluší zastavit a poznamenat, že Blahoslav,<sup>16</sup> který také užívá pro násobená slovesa termínu frekventativum, první ho také užívá neujasněně. Frekventativem je mu (s. 107) už *přicházeli*! Rozdíl mezi *přicházeli* a *přicházivali* vidí jen v tom, že *přicházivali* označuje dálnější minulost. Jen v tom má pravdu. V préteritu opravdu přibývá tento odstín dálnější minulosti, srov. nářeční *dyť sem tam přece chodivali!*; odpověď "no ja, *chodivdvali!*" Je to proto, že ze samé sémantiky frekventativ plyne dlouhý časový rozměr, mohoucí v préteritu sahát jen do minulosti.

3. Omne verbum (simplex et compositum) est vel perfectae vel imperfectae significationis.

a) Slovesem významu dokonavého se nazývá sloveso, quod perfectum opus vel actum significat: jak *dal*, *nesl*(l), *koupil*, *hodil* - tak *vydal*, *odnesl*, *skoupil*, *uhodil*.

Tedy determinativní *nesl* pokládal Rosa za dokonavé. Leč divit se moc nesmíme, vždyť ještě Gebauer považuje ve Skladbě za dokonavé futurální *ponesu*.<sup>17</sup>

b) Nedokonavého významu je sloveso, quod ... actionem imperfectam et opus non factum significat, tj. "vyznamenává věci

toliko konání, ale ne dokonání", dodává Rosa po česku.

Tedy definice, jež nepostřehuje bezpříznakovost sloves nedokonavých. Rosa se dal svést paralelností definice sloves dokonavých - jako tak mnozí gramatikové a učitelé češtiny po něm. A přece na jiném místě (s. 137), když velmi jemně rozbírá rozdíl mezi futurem slovesa nedokonavého a futurálním významem dokonavého přezentu, praví o nedokonavém futuru zcela přesně, že znamená věc, která se má provádět v budoucnu, "avšak nedokončí se n e b o n e m o h u v ě d ě t , z d a s e d o k o n - č í". Tu je skoro výslovně vytčena nepříznaková povaha nedokonavých tvarů co do dokonání slovesného děje.

A jinde (s. 201) mluví výslovně o příznakovosti tvarů dokonavých: Máš-li na mysli akt ... neurčený, tj. nevíš-li zda skutečně a jistě dáš, koupíš atd. ... pak musíš vyjádřit svůj úmysl ne slovesy dokonavými, k t e r á v ž d y p ř e d - p o k l á d a j í a u d á v a j í d ě j d o k o n a n ý , n ý b r ž n e d o k o n a v ý m i .

Nezůstal tedy Rosovi žádný podstatný rys vidový utajen a dobře je sformuloval: Rozeznává slovesa dokonavá a nedokonavá, a dále násobená a nenásobená. Obojí tento aspekt se může křížit,<sup>18</sup> v obojím tomto aspektu mohou být slovesa prostá a prefigovaná.

Zmiňme se ještě, že i na s. 141 formuluje Rosa rozdíl mezi slovesy dokonavými a nedokonavými tak, že nedokonavá označují actionem rei in fieri tantum, dokonavá in facto; opět tedy přehlíží bezpříznakovost sloves nedokonavých. Zato si byl, zdá se, vědom jejich bezpříznakovosti co do násobenosti: Když popisuje (s. 137) nedokonavé futurum, praví, že označuje "rem in futuro ... p e r p l u r e s a c t u s v e l p e r u n u m d i u t u r n u m g e r e n d a m".

B. Je samozřejmé, že si Rosa a Nudožerský nemohli nepovšimnout perfektivizační funkce předpony. Rosa však nadto považuje slovesnou předponu zajímavou úlohou: Prosté imperfektivum (podle Rosy singulare)<sup>19</sup> předpona perfektivizuje, ze slovesa iterativního dělá sloveso singulární, ze slovesa frekventativního iterativní. K této terminologii se ještě vrátíme, to patrně Rosa zavádí ono nešťastné rozlišování "iterativ" od "frekventativ", třebaže mu sám ještě nedává takový obsah nebo spíše dosah jako gramatikové od Dobrovského včetně. Zdá se, že

ho k tomuto rozlišování svedla právě nahoře zmíněná, ale nesprávná mechanika. Rosa uvažuje takto: z *děld* utvoříme prefixem sloveso dokonavé, *vyděld*.<sup>20</sup> Poněvadž však dokonavé sloveso nemůže mít přítomný význam, co dělat, když chci od takového (jak dnes říkáme lexikálního) perfektiva mít přítomný význam? Pak musím (soudí Rosa s. 217) prefigovat sloveso násobené, utvořit z *děldvá vyděldvá* - a když chci užít takového "prefigovaného" imperfektiva *vyděldvá* ve významu násobeném, nezbyvá, než abych prefigoval ještě silnější frekventativum, tedy *děldvadvdm-vyděldvadvdm* (Rosa uvádí jako příklad, s. 219, *roztrhávávdm*). Možná právě vedla Rosu tato falešná mechanika k tomu, aby začal rozlišovat frekventativa a semifrekventativa nebo iterativa. Už u něho začíná být pomocníkem zřetel morfologický: iterativa jsou mu (217) ta slovesa, která nemají *-vdm*, ale obsahový rozdíl mezi iterativy a semifrekventativy (ta patrně mohou mít *-vdm*) na straně jedné a frekventativy na straně druhé udává velmi subjektivně: iterativa "minorem frequentiam habent" (217) nebo iterativum "non tantam frequentiam ... significat" (218), 207 "non tantam frequentiam ... denotant".

Bludné je už samo východisko tohoto rozlišování, není totiž pravda, co se tu o prefixacích říká. Prefixace, skutečná prefixace, má jen perfektivizační funkci (krom typu *ponesu*). Tvary *vyděldvá*, *roztrhává* nevznikají prefixací násobených sloves *děldvá* a *trhává*, takováto příznakově násobená slovesa se nikdy neprefigují - jsou to deriváty sloves *vyděld* a *roztrhd*. A *vyděldvává*, *roztrhávává* jsou další sufixální derivací k imperfektivům *vyděldvá*, *roztrhává*.

Je zajímavé, že se Rosa přitom nezřídka obecnějšího pojetí termínu frekventativum, tj. na označení *k a ž d é h o* slovesa násobeného. Násobená slovesa pravá, tj. jak bychom dnes řekli příznakově násobená a přitom neaktuální, nazývá na rozdíl od svých iterativ nebo semifrekventativ "verbum frequentativum secundum seu regulare" (218).

V posuzování násobenosti nedokonavých sloves se tedy čeští gramatikové nevyhnuli nepřesnostem a zmatkům od samého počátku. Byla už zmínka o tom, že Blahoslav pokládá z nějakých důvodů za frekventativum i *příchdzeli*. - Nudožerský neměl při své stručnosti příležitost, dopustit se nějakých nepřesností. O frekventativech se zmiňuje jen z důvodů morfologických, a to

u préterita. A učí správně odvozovat frekventativa, tj. slovesa násobená vůbec (protože termínu iterativum neužívá) z préterita, "mutato -l in -vám" (48; podobně jako po něm Rosa 207). Také u spony rozlišuje "substantivum primitivum" (sponové sloveso nazývá zkráceně substantivum) proti "substantivum frequentativum", tj. protiklad *jsem-bývám*. - Rosa si nepovšiml, ani neexistuje prostě *trhuji*, aby mohlo být prefigováno; nepostřehl, že není žádného rozdílu mezi *roztrhuji* a *roztrhávám*, jde tu o dva možné způsoby znedokonavení dokonavého *roztrhnu*. Manie prefixační pronásleduje Rosu tak dokonale, že imperfektivum k *počkám* vidí v *počkávám* (u Slezanů "more polonico" *počekují*, 219); nenapadne mu, že zde je přirozenější vrátit se k základnímu tvaru *čekám*. Jistěže, většinou se příklady jím uváděné do kontextu hodí, základní chyba plyne z toho, že nepostřehl ani on ani Nudožerský *đ* v *o j í* druh prefixace: prefixaci prostě vidovou (při níž netřeba další derivace imperfektiv) a prefixaci lexikální, při níž je další derivace nutná, protože se prefixací změnil význam. To bychom však chtěli pro samy začátky příliš mnoho. Vidíme, že už u Rosy začínají určovat funkční terminologii zřetele jen morfologické. Později najdeme hlavně u Tomsy správné termíny podle obsahu. Ale pak v Dobrovského Lehrgebäude je tento morfologický zřetel bez spojitosti s obsahem a proti významové stránce doveden k důslednému zakončení: Iterativy jsou mu všechna nedokonavá deverbativa, frekventativy slovesa na *-ívám*, *-ávám*; takže frekventativem je mu (112) i *slitovávám se* a *dávám* (postaveno klidně vedle skutečně násobného *jídávám*), iterativem pak *namítám* (a ovšem *sbírám*, *háším* aj.). Zdůraznění morfologického zřetele u Dobrovského nepřekvapuje, v morfologii a v tvoření slov je Dobrovský nejvíc ve svém živlu. Pro prioritu morfologického hlediska proti funkčnímu je příznačný i ten detail, že místo staršího Nudožerského a Rosova termínu "singulare" pro sloveso nenásobené užívá raději morfologického termínu "primitivum". Tu aspoň víme, na čem jsme. Osudnější však bylo ponechání termínů funkčních a určení jich nesprávnými příznaky morfologickými, jako tomu bylo u termínů iterativum a frekventativum. Protože se jim připisoval ten obsah, který svým jménem vyjadřovaly (frekventativum se hodnotilo jako silněji opakované než iterativum), staly se překážkou správného vidění, vždyť ta silnější opakovanost je rys čistě subjektivní, viz níže správné stanovisko Tomsovo! Ale už Rosa,

když uvádí s. 208 *háztím, krdjím, kupuji* (1) jako "frequentativa extra regulam" (aspoň tím "extra regulam" se koriguje), podotýká, že vlastní frekventativa k nim znějí *háztívám, krdjtívám, kupovávám* ... nesmíme zapomínat, že Rosa, který věnoval tak důkladnou pozornost vidové stránce českého slovesa,<sup>21</sup> nemohl napoprvé rozřešit správně všechny problémy sem patřící.

Na velmi dobré cestě k rozřešení problému sloves násobných byl Doležal ve své *Grammatica slavico-bohemica* (Bratislava 1746).

Na str. 79 praví: *Verba Imperfecta Primitiva continuationem aliquam notabiliorem actus significantia, quae tamen in Perfecta verti possunt, non sunt Frequentativa, neque forte Semifrequentativa ... dicenda, ut sunt: chodjm, gazdjm, nosým, wozým, wodjm* ... Předtím totiž poznamenal, že se předponou dají perfektivizovat jen prostá imperfektiva, frekventativa nikoli. A uvedená slovesa se předponou perfektivizovat dají.

Doležalovi tedy správně není typ *chodím* ani "semifrekventativem", je mu prostě imperfektivem, znamenajícím jen "pozhodnější rozměr děje". Není to sice přesné vystižení stavu věci, ale skutečnost, že typ *choditi* není příznakově násobný, musil zase ukázat až v. Wijk.<sup>22</sup>

Doležal však svého kritéria neužívá vždy správně: *dávám* je mu např. (pod. jako Dobrovskému) frekventativní, jelikož je podle jeho mínění předpona neperfektivizuje; např. *roadávám* je (proti *vychodím*) nedokonavé. Doležal tu podobně jako před ním Rosa (a ještě dlouho po něm Miklošič) nepostřehl, že *roadávám* nevzniklo prefixací z *dávám*, nýbrž že je to derivát k *roadám*, tvoří k němu nedokonavý protějšek. Doležalovo kritérium má znít přesněji tak, že příznakově násobená slovesa se vůbec ani prefigovat nedají.<sup>23</sup>

Snad bude dobře zmínit se ještě o stanovisku Pelclově v jeho *Grundsätze der Böhmischen Grammatik* (1790), s. 74-77. Pelclovi splývá pojem sloveso perfektivní a sloveso singulární - a sloveso plurální = imperfektivní. Těch plurálních sloves zná čtyři vrstvy: durativa (dají se zdokonavit předponou), prolongata (ta podle jeho mínění nikoli), frekventativa (jsou to opravdová násobená slovesa typu *nosívám, pouštívám*) - a - iterativa (tvořená násobením příznaku -*vd-*, tedy *chodívávám, dělávávám*). Tento svérázný pořad termínů (normálně se frekventa-

tiva pojímají za "víc násobená" nežli iterativa) je druhá Pelclova pozoruhodnost. Kdybychom měli na označení příznakově násobených sloves cizí termín, sáhli bychom jistě jako po výstižnějším po iterativu, ovšem pak už na označení obouposledních vrstev, mezi nimiž je rozdíl jen v afektaci (v afektivnějším zdůraznění té násobenosti a v préteritu té dávnosti).

Nejsprávnější pohled na vid českého slovesa podává však ze starých gramatiků jedině Frant. Tomsa (Böhmische Sprachlehre, Prag 1782, str. 248-253):

Rozeznává dvě řady sloves, singularia a frequentativa. Singularia pak jsou buď "vollkommene", tj. dokonavá (*chytit, udělat*) a "unvollkommene" (*chytat, dělat*). Oba vidy se liší buď jen slovesnou třídou (*chytám/chytím*), nebo se dokonavý vid tvoří prefixací (*dělat-udělat*). Ale z dokonavých prefixátů lze utvořit derivačně nové imperfektivum: *sdržet-sdržovat, rozdat-rozdávat* ...

Frekventativa lze tvořit jen od sloves nedokonavých! Jsou jich dvě řady: 1. typ *děldvat, přicházívat* ... a 2. typ *děldvdat, prosívdat*. O nějakém významovém rozdílu mezi nimi - správně! - nemluví.

Tato jasnost pohledu je hodná podivu. Jaká škoda, že tak jasný pohled měl být tak brzy Pelclem a Dobrovským na dlouhou dobu rozrušen.

C. Mluvnický rozdíl mezi slovesy dokonavými a nedokonavými mi vystupuje zřetelně v přítomném tvaru, který se u dokonavých sloves pokládá za futurum. Starší gramatiky pokládají tento rys za příznakový, mluví přímo o budoucím tvaru (tvaru pro futurum perfectum, jak říkal Rosa). Nudožerský rozeznává kmen přítomní (*řín-ím*) a futurální (*u-řín-ím*). Dobrovský upozorňuje (121), že "krátká futura" (tj. přezenty sloves dokonavých) zastupují futurum exactum jiných jazyků. Jsou to vesměs dobré postřehy, i když nevystihují přesně jádro problému.<sup>24</sup> Futurální význam přítomtu se jakožto kritérium dokonavosti držel v české mluvnické tradici velice dlouho, ještě Gebauer pokládá (s jistými protiklady, viz pozn. 17) za dokonavé i *ponesu*. Ba mělo toto kritérium ještě i 1. vyd. mluvnice Mazonovy. Ale už Rosa (215) a také Dobrovský (261) vědí o užití dokonavého přezentu ve funkci přezentu historického. A protože ve stejné funkci bývá i přezens nedokonavý, mohlo je to přivést k poznání

časové bezpříznakovosti přítomného tvaru. Alespoň Dobrovského, který správně na stejném místě oba druhy přítomnosti v této funkci uvádí.

Vliv vidu se projevil i na terminologii tvarů pro čas minulý. Už Filomates rozeznával praeteritum imperfectum a perfectum (H-J 106), Rosa zkracuje tyto termíny na imperfectum a perfectum. Že však jde jen o zkratku, vidno z toho, že v paradigmatech samých má termín praeteritum. On totiž nepotřeboval rozlišení, protože se vzdal starší dobré praxe Nudožerského, který i v paradigmatech zachovával konjugační jednotu obou vidových párů slovesa (každé jeho sloveso má, jak víme, dvojí kmen, přítomný a budoucí). Rosa toliko poznamenává, že se slovesa dokonavá časují stejně jako nedokonavá, až ovšem na to, že nemají opisné futurum s *budu*, jež má význam jen nedokonavý.

Rosa řeší i zajímavou otázku, proč nemůže mít dokonavý přítomný (tj. aktuálně přítomný) význam. Proto, poněvadž "omne tempus praesens est imperfectum; nam quod fit, factum vel perfectum non est - ideo tempus praesens semper imperfectum opus significat" (199).

Rosovým zjištěním, že ostatní tvary tvořené od přítomnosti (tj. nedokonavého přítomného) jsou významu nedokonavého; že proto nemohou mít dokonavá slovesa opisné futurum a nemají vlastní přítomný, mají jen čas budoucí a minulý - se dostáváme do blízkosti dvou slovesných kmenů Nudožerského, budoucího a přítomného. Od budoucího se krom "futura" tvoří už jen dokonavé préteritum (s optativem), od přítomného všechny tři časy. "Budoucí", tj. dokonavý kmen vzniká složením přítomného s předponami, např. *sachovám*, *příchovám*, *dochovám*, *uchovám*, *schovám* ... Jsou však i budoucí kmeny prosté, ty se pak už přidáním předpony významově nemění: *hodím-dohodím*, *sednu-přisednu* ...

Zde třeba poznamenat, že si Nudožerský všimá i vidové ambiguitnosti (obojvidosti): *svěstují* je jednou přítomným, jednou budoucím (71). - Také Nudožerskému tedy splývá problém vidu s problémem času. Řeší celou problematiku nejobšérněji, když mluví o tvoření futura (71-72):

Futurum se tvoří 1. opisem - 2. "additis particulis u-, po- vel pū- (také jemu je tedy *pūjdu* dokonavé) et si quae aliae eiusmodi sunt, quae addita praesenti v i m p r a e p o s i - t i o n i s n o n h a b e r e v i d e n t u r" (proložení

moje). Všimněme si, jak byl Nudožerský blízek pochopit rozdíl mezi předponou prostě vidovou, která nemění lexikální význam základního slovesa,<sup>25</sup> a lexikální. - Vždyť 3. uvádí tvoření futura "předponami jinými", takže k těmto futurům musíme pak tvořit jinokonjugiční prezenty. Myslí tu na typ *držím-sadržím-sadržuji*. Setkáme se s touto morfologickou mechanikou v obšírně rozvedené vidové morfologii Rosově (218-229). - 4. Některá "futura" (jednoduchá, jak by řekl Dobrovský) se tvoří bez složení s předponou, toliko změnou některé hlásky uvnitř slova; ať už se přitom konjugiční třída mění (*padám-padnu*), nebo nemění (*krdčím-kročím*).

Z bodů 2 a 3 vidět, jak dospívá Nudožerský k rozlišování předpon prostě vidových a lexikálních. Praví (72a): *Differentiam horum temporum et illud declarat, quod futuris compositis praesentia ita consona non semper satis sunt usitata* (k jistým předponovým "fukurům" nemáme tedy někdy příslušná sekundární imperfektiva, imperfektiva s touž předponou): *ut futura sunt uohovám, udržím: quorum symphona praesentia uohovávám, udržuji vix unquam usus requirit, cum in aliis multis, etiam cum particula u-, frequens sit usus, ut upevním, ujístím praesentia consona habent upevněji, ujíšťuji ...*

Nudožerský si zatemnil věc nevhodnými příklady.<sup>26</sup> Jinak jde o věc známou: Neexistuje *uđinuji, uđělávám, saplacuji, zepřávám se/optávám se* a mn. j., protože výchozí tvary *uđiním, uđělám, saplatím, optám se* atp. jsou prostá perfektiva, dokonavé lexikální protějšky k *điním, dělám, platím, ptám se ...* Není třeba tvořit další imperfektivum derivací, stačí se vrátit k nedokonavému základu.

Nudožerský si tedy všiml rozdílu, i když věc přesně nevyřešil. Neudělal to ani Rosa, který o videch tak obšírně pojednal. Nudožerský skončil alespoň touto výzvou k následovníkům (72-a/b):

"Haec et alia mihi futurorum incerta diversitas occurit; quam si quis ad certas analogiae leges revocare poterit, optatissimae observationis autorem eum esse fatebor." - Výzva k chvalné zásluze zůstala bohužel dlouho nesplněna a na slovan-ské sloveso se muselo neprávem hledět jako na nepřehlednou džungli.

Také Rosa je na dobré cestě, odlišit předpony prostě vi-

dové od lexikálně-vidových, ba na s. 216 povahu předpon vidových přesně definuje. Jenže bohužel na příkladech ještě nešťastněji volených než Nučožerský. Mluvě o slovesích pohybu praví, že předpona *po-* u nich tvoří dokonavé futurum, ale nemění je "in sensu et significatu". Je-li mu vid jednou z významových stránek slovesa, měl říci jasněji "nestávají se dokonavými". A byl by býval objevitelem toho, co musilo čekat až na Ertla, že totiž jistá slovesa pohybová (my bychom dnes řekli přesněji "determinovaná") vytvářejí spojením s předponou *po-* futurum, aniž se mění v dokonavá! - Anebo, chtěl-li opravdu ukázat na případy, kdy předpona *po-* vytváří skutečně dokonavé futurum (aniž je mění vzhledem k derivačnímu základu lexikálně), měl uvést páry *chválím-pochválím*, *trestám-potrestám*, *snídam-posnídam* atp. - Kdežto on uvádí příklady typu *pojedu*, *povezu*, tj. futura nedokonavá. A za druhé: předpon prostě vidových je daleko víc než jen *po-*; třebaže na druhé straně chápem, že si každý gramatik všimá především této předpony. Zdá se, že je jednou z nejstarších předpon prostě vidových.

Rosovu chybu opakuje Dobrovský, který také (120) nerozlišuje *ponesu*, *polesu* od *uxřím*, *pojím*. Na další stránce 121 si Dobrovský všimá, že *jíti*, *jeti*, *vésti*, *véstí*, *nésti* a *hndti* nemají opisná futura, jen futura s *po-* (je takových sloves ovšem víc). Ale nepřivedlo ho to k tomu, aby si položil otázku, proč tato futura s *po-* nemají vedle sebe opisné futurum, zda je opravdu nemají a jaké z toho plynou důsledky pro jejich vidovou povahu.

Ovšem musíme jako klad zaznamenat fakt, že si oba, Rosa i Dobrovský, zvláštnosti této skupiny sloves povšimli. Rosa ji také kvalifikuje (verba ... quae significant motum), i když ne zcela přesně. Dobrovský ji zase trochu obšírněji vypočítává (Rosa uvádí jako příklad 4 slovesa, Dobrovský 6; je jich kolem 70).

D. Dobrovský se zdaleka dotýká i otázky, která slovesa jsou perfektivizovatelná (§ 211). Je to tuším první pokus a Dobrovský řeší věc tak, že "jenom delší futurum" mají obyčejně ta prostá slovesa, která znamenají děj déle trvajícím, který nemůže být najednou ukončen. Jako příklady uvádí bez rozdílu slovesa akční (*jím*, *lhu* - ač mají perfekta *pojíst*, *selhat*), stavová (*spím*, *sebe mne*) i modální *možu*. Problém perfektibility

se pokouší řešit v poslední době Poldauf.<sup>27</sup> Ukazuje, že perfektivizovatelná jsou jen tzv. slovesa průběhová (lineární), tj. taková akční slovesa, kde má činnost jistý směr (lépe: jistý směr k výsledku). Lze perfektivizovat *vzndšet se do výše*, nikoli *vzndšet se v oblacích*. K lineárním slovesům je pak ovšem třeba počítat i slovesa změny stavu, vypořádat se s případy *selhat, pojítat ...*, *zachce se mu aj.*; ale v podstatě jde o řešení vtípné a správné.<sup>28</sup>

E. U Rosy máme podanou první soustavnou morfologii slovesa po vidové stránce. Vychází ze správného vidového rozdělení: Každý, kdo chce mluvit dobře česky (je to gramatika určená i pro cizince), musí znát česká slovesa v základních čtyřech podobách: singulare-frekventativum a perfektivum-imperfektivum. Vidovou morfologii podává na str. 218-229 (ba vlastně už od s. 203; zejména je důležité shrnutí na s. 227-229). Podle vzoru *píší-psávám, vypíší-vypisují*. Z něho vidět, že ony čtyři aspekty (nenásobenost-násobenost, nedokonavost-dokonavost) svedly Rosu k rozdělení většiny sloves na *d v a l e x i - k á l n í p á r y*, jež pak podává co do vidu vlastně neúplně. Správný morfologický vzor je *psát-napsat-psávat*. Jsou v něm zahrnuty všechny čtyři aspekty, *psát* je ovšem zároveň singulare a imperfektivum. - A přeskočíme-li lexikální prefixací k jinému slovnímu významu jako u *vypsati*, pak zase zní příslušný vzor *vypsat-vypisovat-vypisovávat*. Rosovi chybí u prvního páru *píší-psávám* prosté perfektivum *napíší*, u druhého mu chybí násobené *vypisovávám ...*

Ze stran 203-204, kde podává stručný přehled svých čtyř konjugačních tříd podle vidu, se dovíme leccos zajímavého. Ovšem někde jde o omyly. Dokonavé je Rosovi např. *káží*, patrně podle préterita *kázał*, synonymního s *rozkázał* (viz více v § 57 mého Slovesného vidu).

Z jiných postřehů by nás mohlo zajímat, jak Rosa preferuje živou korelaci *-iti/-ovati* (226 uvádí např. jen *vzbuzovati, utracovati*, ne starší *vzbouzeti, utrdzeti*). Souvisí to s jeho smyslem pro důslednou propagaci typů produktivních. Je to hledisko vzhledem k jazykovému vývoji prospektivní, proti nedávnému retardačnímu a z hlediska jazykové účelnosti někdy reakčnímu hledisku retrospektivnímu.

Podobně třeba pochválit jemný smysl starých gramatiků pro

vystižení metodicky vhodných korelací i v jiných oblastech morfologických. Uvedl jsem už, že jak Nudožerský, tak Rosa učí odvozovat frekventativa od préterit změnou *-l* na *-vdm*. Rosa doplňuje, že frekventativa se netvoří od sloves "pasívních" (jindy jim říká "neutrální") typu *sládnou*, *stydánu*. Důvod je tu ovšem morfologický, nikoli významový. Ten by platil víc u modálních *mohu* a *mám*. Slovesa příznakově násobená, jsou jinak možná bez omezení ke každému slovesu nedokonavému; kdežto např. perfektiva ke každému imperfektivu z významových důvodů možná nejsou.

## II. KAPITOLA O SLOVESNÉM RODU

Dáváme tuto kapitolu hned na druhé místo, protože souvisí po své stránce morfologické také se slovesným videm.

Především je pozoruhodné, že oba naši nejstarší gramatické rozeznávají slovesa aktivní a neutrální. Tak už Nudožerský (50): slovesa aktivní mají u něho "druhé participium" (tj. trpné příděstí), pomocí něhož tvoří opisné pasívum; slovesa neutrální (i typ *chodím*) toto druhé participium nemají, nemají tedy ani opisné pasívum. Důkladněji si všímá této věci Rosa. Podotýká už při definici slovesa, že pasívní slovesa nemáme (131), pasívum že se pouze opisuje. Na stranách 140-141 dělí slovesa na aktivní, u nichž činnost vyvěrá ze subjektu jakožto z agentu (*sladím*, *hřejí*, *stavím* ...), a na neutrální, u nichž činnost zůstává vězet v samém agentu-subjektu (je zajímavé, že vzhledem ke skutečně pasívnímu pojetí ponechává i pro tento případ správně termín *agens*), jako u sloves *sládnou*, *hřejí se*, *stojím* ... (uvádí tedy příslušné protějšky k nahoře uvedeným slovesům aktivním). Ale třebaže při definici slovesa podotkl, že pasívní slovesa nemáme (má na mysli buď latinská *deponentia* nebo prostě jednoduché pasívní tvary latinské, k čemu nemá čeština obdoby), přece jen tatáž neutrální slovesa nazývá jinde (207) pasívními a na s. 231 výslovně na tuto terminologickou synonymií upozorňuje: slovesa s činností imanentní jsou "neutra vel passiva".

Rozlišování sloves aktivních nebo lépe akčních a neutrálních je věc, ke které se jinou formou vrací návrh Isačenkův.<sup>29</sup>

Isačenko se dotýká problému slovanských sloves deponentních (typu *bát se, smdt se ...*, tedy reflexív tantum) a problému středního rodu, media, proti aktivu a pasívu (pro slovesa typu *sedat si, léhat si*). Jde o věc, která nepřestala být bez povšimnutí v české gramatické tradici: o českém mediu mluví i Havránek<sup>30</sup> - a slovesa reflexiva tantum nazývá neutrálními (ovšem jen v oblasti zvratných sloves samých) Dobrovský (117-118). Pravdaže, Isačenkův typ *sedat si, léhat si* (tedy dynamická reflexiva) není srovnatelný s Rosovými neutry *ležet, stát, hřát se, sládnout*, tj. se slovesy stavovými nebo slovesy nabývání stavu. Zejména toto nabývání stavu vedlo asi Rosu k připuštění termínu "slovesa pasívní" pro tuto kategorii.

Zajímavé je, že jinak tak důkladnému Rosovi unikla šíře problematiky, pravda nenasadné problematiky, sloves zvratných. Omezuje se jen (jako před ním Nudožerský) na upozornění, že se trpný rod vyjadřuje i zvratnou formou (jak bychom dnes moderně řekli). - Problému zvratných sloves se dotýká o něco více Dobrovský (117-118); dělí je na a) *eigentliche reciproca* (bezeichnen gegenseitige Wirkung), jako *bít se, potýkat se, sejit se, hádat se ...*, b) na reflexiva activa (wenn die Handlung auf das handelnde Subjekt zurückgeht), např. *myt se, říz-nout se ...* a na c) reflexiva neutra (die außer Verbindung mit *se* gar nicht üblich sind), tedy reflexiva tantum; avšak v § 199 (ibidem) poznamenává, že mnohá slovesa aktivní přecházejí přidáním *se* k neutrálním (*uzdraviti : uzdraviti se*); tedy i když existuje nereflexivní protějšek, může být reflexivum neutrální.

Dobrovského počátek je dobrý,<sup>31</sup> i když je ovšem problematika zvratných sloves složitější. Bylo třeba si povšimnout ještě aspoň dynamických reflexív typu *držet se* - a hlavně uvědomit si rozdíl mezi reflexivní formou a reflexivním slovesem.<sup>32</sup>

Nyní si všimněme stručně okolností, důležité pro vývoj opisné formy českého pasíva. Je známo, že dlouho měla forma "přičestí + *jsem*" význam minulý, dodnes se archaické *padno jest* rovná latinskému *scriptum est*. Kdo by dnes bral doslova větu "ukřižován umřel a *pohřben jest*" z kréda, musil by věřit, že je Kristus doposud pohřben. Pro přítomnost se musilo užít spony ve tvaru násobeném, *bývám*. Ještě Dobrovský (134) dává přednost typu *sousení býváme* na vyjádření prezentu. Po vývojové stránce je pozoruhodný předěl mezi stanoviskem Nudožerského a stanovi-

skem Rosovým, tedy rozdíl necelých tří čtvrtin století. Nudožerský zná jako prézens jen *chován bývám* (68b upozorňuje výslovně, že je třeba užítí spony frekventativní). K němu pak zní "praeteritum I" *chován sem býval* (praeteritum II, tj., jak uvidíme dále, "plusquamperfectum", k této formě podle Nudožerského není). Typ *chován jsem* je mu (67b) jiná varianta préterita I, my bychom na rozdíl od té výše uvedené řekli v tomto případě, že jde o perfektum; protože k tomuto préteritu lze tvořit préteritum II (tj. plusquamperfectum) *chován sem byl* (68a). - Rosa však připouští už (232) pro prézens vedle *volán bývám* i *volán jsem*; toto *volán jsem* je mu však vedle toho ještě i 1. préteritum (druhé je *volán jsem býval*, zapomněl na *volán jsem byl*).

Zajímavé je, že si staří gramatikové všimli averze češtiny vůči pasívu, averze, která ovšem (pro nedokonalé prostředky morfologické) byla ve starší době ještě větší než dnes. Už Nudožerský (70) uvádí stylistické opisy pasíva: a) *volají mě* (tedy neosobní větu; také o tomto typu se zmiňuje Havránek)<sup>33</sup> - b) *budete-li se obřezdávati* (zvrtná forma; že i pro 2. osobu, to jistě není bez vlivu tradice církevněslovanské; ač není vyloučeno s k u t e č n é z v r a t n é p o j e t í, ne tedy zvrtná forma, ale reciproční reflexívum). - To, co uvádí Nudožerský za třetí (*kteřížto Duchem Božím vedeni bývají; když býváme souzeni* apod.) jsou už řádné pasívní vazby. - Nakonec uváděné aktivní vazby typu *zákon vás tresce* (a *lege redarguimini*) jsou srovnatelné s výše uvedeným typem *volají mě*.

Rosa si perifrazí pomocí aktivních vazeb nevšímá, upozorňuje jen v kapitole 26 (233) na reflexivní formu v pasívní funkci<sup>34</sup> a v syntaxi (304) uvádí pro vyjádření pasívního děje tři ekvivalenty: *tuž bývají dobytkové zajímní - tuž se dobytkové zajímají - tuž bývá dobytkův zajímní*.

Dobrovský uvádí (134) krom reflexivní formy (*píše se, mluví se o tom*) a krom aktivních opisů (*říkdvají; volají tě; nemohli ho pochovati*) ještě opis s *dáti* (*dáme ho pochovati*). Myslí na synonymitu s "chcem, aby byl pochován".

### III. KAPITOLA O SLOVESNÉM ČASE

Nebudeme se pozastavovat nad tím, že terminologie časů je u starých vidočasová.<sup>35</sup> Už Filomates zná praeteritum imperfectum a perfectum. Nudožerský zná sice jen praeteritum, a sice I. a II. (to = antepaeteritum), ale ovšem d v o j í préteri- tum; podle toho, zda je od kmene prezéntního (= nedokonavého), či "fukurálního" (= dokonavého); futurum opisné se přirozeně tvoří jen ke kmeni prezéntnímu. Rosa zná krom prezéntu imperfectum<sup>36</sup> (*chytal jsem*), perfectum<sup>36</sup> (*chytíl jsem*), k nimž patří plusquamimperfectum<sup>37</sup> (*chytal byl*) a plusquamperfectum (*chytíl byl*)<sup>37</sup> a dále dvojí futurum: futurum imperfectum (*budu chytat*) a futurum perfectum (*chytím*). Verba imperfecta, iterativa i frequentativa mají jen časy imperfektivní, perfecta jen perfek- tivní, prézens mít nemohou, každé prézens je děj neukončený (viz už výše v odst. C).

Co se tkne zařazení neindikativních tvarů do času, je za- jímavé, že Nudožerský pokládá imperativ za futurum, optativ pak (podobně jako Rosa) za préteri- tum. O tom ještě na konci stati.

U žádného ze starých gramatiků se nevyskytl názor, s nímž se setkáváme počínajíc Dobrovským, aby se totiž pokládalo české préteri- tum za čas opsaný, za čas složený. Ba právě u těch nej- starších gramatiků najdem nejdůsledněji uplatněno hledisko syn- tetické, jeví se už v samé grafice. Nudožerský píše *volalsem* (55b), resp. *volal-sem* (femininum ale někdy *volala sem*), po- dobně "optativ" *volalbych*.<sup>38</sup> Blahoslav pokládá dokonce (jako Moravan) *zhřešil jest* za horší než *zhřešils/shřešils* (269; opravdu se střídáním *s/s-*) a v podstatě přece jen schvaluje Filomatesův návrh na 3. sg. a pl. bez *jest* a *jsou* (105-106). Filomates vůbec haní plný tvar *zavrhls* proti *zavrhls* (104).<sup>39</sup> Z celé jeho formulace je patrné, že nepokládá préteri- tum za tvar složený, pokládá jej (správně!) za tvar, kde *sem*, *s*, *eme*, *ste* fungují jako koncovky: "Omne verbum indicativum praeteriti temporis ... samo od sebe třetí osobu ... vypravuje ... A pro- to musíš k terminaci, kteráž sama od sebe jest tertiae perso- nae, přidati *sem* neb *s*, *eme* neb *ste*" (104). U koncovky *s* pak připomíná její pohyblivost: "Také to *s* k oznámení verbi secun- dae personae v České řeči někdy cum nomine zađu stojí, jako *Dobrotus učinil s* služebníkem svým. Někdy cum pronomine, jako

... *Cos učinil?* Někdy cum adverbis ... Učiníš mu, *jakos učinil* Seonovi" atp. (104-105).

Rosa sice zavedl na rozdíl od lepší tradice starší oddělené psaní (dnešní *psal jsem*), a to vědomně p o d l e slovesných tvarů ("pocházejí od praesenta slovesa *Sum*, a sloveso se píše s *j-*"; 160), ale nazývá tyto morfémy *jaem*, *-s* atd. (jež pouze p o c h á z e j í od slovesa, ale n e j s o u slovesa) "particulae auxiliares"! - a varuje před "německým" způsobem záporu *jd nejsem to udělal, jd nejsem tam byl* (in quo maxime Germani errant). Opravdu německý způsob, protože v němčině jde o tvar opravdu složený. Jako sloveso funguje v německém *ich habe gemacht* sloveso *ich habe*, v *ich bin gewesen* pak *ich bin*. Ale nesprávně užitě hledisko historické svedlo Dobrovského k nesprávnému tvrzení, že i v českém *byl jsem* je *byl* "soviel als *gewesen*" (131), a české préteritum se od té doby pokládá napořád za tvar složený, v němž se mluví o "příčestí" a o "pomocném slovese", halucinace, která zbytečně zatěžuje českou mluvnici a jako každá halucinace brání správnému vidění. Právěže české *byl jsem* n e n í *ich bin gewesen*, jak by ukázala už 3. osoba nebo slovosled v otázce nebo při záporu; jde tu o tvar jasně syntetický.<sup>40</sup> Nakonec vedl tento nesprávný pohled i ke zmatkům terminologickým, ještě i do normalizovaného názvosloví se dostal nedávno pro tvar *psal jsem* nesprávný termín "perfektum" z gebauerovské tradice proti lepší tradici starší (v tomto bodě ještě i včetně Dobrovského) a proti lepší praxi jazykozpytců novějších (Trávníčka, Havránka, Mathesia), kteří tu mluví správně o préteritu.<sup>41</sup> Když mluví Dobrovský dál (131-132) o tvoření optativu (konjunktivu), nazývá už jeho formanty správně "partikulemi". Jenomže *-sem*, *-s* atd. jsou ve tvarech préterita týmiž "partikulemi".

#### IV. KAPITOLA O MINULÉM PŘÍČESTÍ

S otázkou syntetičnosti préterita *psal jsem* a s ním spjatého kondicionálu *psal bych* souvisí i problém tzv. příčestí *psal*. Budiž tu ke cti starých gramatiků před Dobrovským řečeno, že neviděli to, co nemohli vidět, to, co neexistovalo už pár století před jejich dobou. V zachycených nejstarších českých textech

najdeme už jen zbytky původní analytické povahy původně perfektového opisu *jsem psal*. O rychlém jeho zániku může sloužit třeba srovnání paralelního textu Mk 16, 14 v biblích Drážďanské a Olomoucké, které patří obě k první stě. biblické redakci: ... těm, kdož sú jeho viděli vstavše, *nejsú uvěřili* proti Olom. *neuvěřili sú*. Je přirozené, že se zánikem analytické povahy původního perfekta *jsem psal* se ztratila i samostatnost jeho pův. relativně samostatných komponentů. Nejen samostatnost pomocného slovesa, z něhož se stal osobní morfém, ale i samostatnost původního *l*-ového participia, z něhož se stal základ préteritálního tvaru a který lze z dnešního hlediska nazvat nejvhodněji *l*-ovým tvarem. Když staří gramatikové mluví o tvoření "iterativ" "mutato *l* in *vdm*" (viz výše v odst. B), tu jako by implicity tohoto termínu užívali. Ještě Tomsa popisuje u *a*-ových sloves tvoření préterita změnou jejich *-atí* v *-al* a ve své kapitole o "Mittelwort" (Böhmische Sprachlehre 1782, s. 367-370) přirozeně žádné příčestí na *-l* neuvádí; jen na *-lý*, podobně jako před ním Rosa nebo Doležal. Dobrovského pojetí *l*-ového tvaru jako "Mittelwort" přežívá ve školských příručkách doposud. Trvalo to pozoruhodně dlouho, nežli se upozornilo na zcela zřejmý fakt, že se v naší mluvnické terminologii spojují takto jedním a týmž termínem tvary *nesl* a *nesen* "ničeho obščeho meždu soboj ne imejuščije".<sup>42</sup>

Nebudeme zde znova probírat tuto otázku, je o tom psáno jinde.<sup>43</sup> Zde jen upozorníme, že např. dvojí Rosova participia (*chvdlicí* a *chvdlený*) jsou opět v pozoruhodné shodě s Isačenkovým upozorněním, že i ruská terminologie zná podobná dvojí "příčastija", *pišuščij* a *pisannyj*. A všimněme si hlavně toho, že už Rosa řeší správně problém českého minulého (správněji předčasnostního) příčestí: pokládá za ně jen tvary na *-lý*. Nestaví je však - opět správně - do protikladu s příčestím trpným, mluví o dvojí variantě jednoho a téhož participia: akční slovesa objektová mají příčestí na *-ný* nebo *-tý*, akční subjektová na *-lý*. Máme totiž v češtině opravdu "univerzální příčestí". Funkčně ekvivalentní jsou nejen dvojice typu *spadlý/spadený*, *přišlý/přijitý* (toto nářeční), ale dokonce i morfologické trojice typu *vbodlý/vbodený/vbodnutý*, *vyvleknutý/vyvlečený/vyvleklý* atp., jak už jsem několikrát upozornil (viz předešlou pozn. 43).

Z ostatních poznámek ke slovesné problematice stůj zde jen zmínka, že Nudožerský, když mluví o způsobech slovesa, rozeznává krom indikativu, imperativu a optativu ještě modus infinitivus (tytéž slovesné mody uvádí Pelcl, s. 78). Vždyť dosud říkáme infinitivu - a nikoli nevýstižně! - "způsob neurčitý": protože hlavně způsob je duší slovesného přísudku a protože hlavně co do toho způsobu je infinitiv neurčitý.

Zatímco imperativ je Nudožerskému vždycky futurem (lze to pochopit, požadovaný děj se může uskutečnit až po rozkaze) - je mu neméně futurální "optativ", tj. náš kondicionál, vždycky préteritem! Vedou ho jistě zřetele morfologické. Kondicionál je totiž v jazykovém povědomí asociován s préteritem, tvoří se vsunutím morfému *-by-* mezi préteritální základ (*l-*ový tvar) a préteritální morfémy. Nejjasněji je to vidět na českém nářečním typu kondicionálu *psalbysem, psalbysi* atd.<sup>44</sup> Toto povědomí se obráží v častých chybách typu *psal by jsi, psali by jste*. Nasbíral jsem několik "chyb" tohoto druhu. Nejen na pamětní desce na vrahovské škole (*padli jsme, aby vy jste žili*), ale i u Bezručě (*ne že by sice byl jsem tak zdrženlivý; z korespondence*) nebo v Tvorbě (*jde o to ... aby tyto chyby nebyly tak hluboké a uměli jsme je včas napravit; č. 42 z r. 1970*), v Rudém právu (*aby my, kteří to přežili, kteří zůstáváme, jsme si uvědomili, že ...*), v Mladé frontě (*Je potřeba, aby vedoucí kádry ... my všichni bez rozdílu jsme nezapomínali na svůj původ, abychom(!) nezapomínali ...; tedy oba typy kondicionálu, lidový i spisovný, vedle sebe*). U posledních dvou dokladů nemám ve svých zápiscích úplnou dokumentaci.

\*

Myslíme, že stojí za to, ukázat, jak opravdu dobré kořeny má naše gramatická tradice - a jak např. byla výstižná věta z někdejšího programového úvodního prohlášení zakladatelů Slova a slovesnosti, když v Úvodu na konci str. 6 prohlašují: "Doba hluchá ke kultuře barokní našla jen slova pohrdání pro mistrného jazykozpytce barokního věku Václava Rosu."

## P o z n á m k y

1. Nelze dnes např. nazývat *dne* v adv. *vedne* lokál; *vedne* je dnes takové adv. jako třeba něm. *des nachts*; píše se neorganicky odděleně, asi podle v *nocti*, ač logika žádá analogii opačnou: *vnocti* podle *vedne*.
2. Teprve ve Cvičebnici jaz. českého pro 1. tř. středních škol, Praha 1933, řadil konečně její hlavní autor B. Havránek organicky k sobě vzory životné (*had* a *ordš*) proti neživotným - a zrušil tím naprosto neorganické sestavení *had-hrad* a *ordš-meš*.
3. O rušivém zásahu Dobrovského do zdravé pravopisné normy před ním jsem psal jednak v Naší řeči r. 62, s. 84n - jednak (úplněji) na stránkách této revue (*WaLaLm* 4, 407n; prosím znova o opravu slova *niicht* s. 409, 20. ř. zdola na *auch*).
4. Oldřich Králík, Humanismus a počátky českého mluvnictví (in: Pocta Trávníčkovi-Wollmanovi, Brno 1948, s. 253n) - a Vlad. Kyas, První česká mluvnice a její místo ve vývoji spisovné češtiny (*Slovo a slovesnost* 13, 141-149).
5. Blahoslavovi jde spíš o stylistické rozlišení proti přímočaré strohosti Filomatesově, který se opírá o úzus obecného jazyka a z tohoto užšího hlediska zamítá pak nesprávné všechny tvary jen knižní.
6. V dalším se budu odvolávat na Dobrovského Lehrgebäude, budu uvádět strany z 2. vyd. z r. 1819. Jen tam, kde se budou obě vydání lišit, uvedu před stránkou i vydání (římskou číslicí I nebo II).
7. Pod touto konvenční podobou rozumím vždy Grammaticae Bohemicae libri duo (1603) našeho gramatika Vavřince Benediktího, pocházejícího z Nudožer, správněji Nedožer na Slovensku. V závorce uvedu folia jeho gramatiky, ještě nestránkované. Při stránkování listů došlo k nedopatření, na rubu folie 47 stojí hned 48 a další folie je bez označení. Označují toto falešně 48 jako 47b a další neoznačenou folii jako 48 (a nebo b).
8. Budu tu citovat (udáním stran) jeho Čechořečnost seu Grammatica linguae bohemicae z r. 1672.
9. Týž příklad uvádí Dobrovský II 258 a I 339, aniž uvádí, zda cituje Nudožerského.
10. O té jsem psal na různých místech (ve sborníku Mladenovově z r. 1957, v *Linguistics* 19 r. 1965), naposled nejstručněji ve *Slově a slovesnosti* 39, 310-313. Jedna stať je v tisku.
11. O této věci srov. *Listy filologické* 73, zejm. str. 177.
12. Rosa tu má na mysli poměr *děldávd-vyděldávd*, představuje si (mylně), že *vyděldávd* vzniklo prefixací násobeného *děldávd*. Viz ještě níže.
13. Uvádí např. i řadu *klekdm-kleďím-kleknu*, do níž *kleďím* nepatří; má význam stavový (a jako takové nemá k sobě prosté perfektivum); jen obě krajní slovesa, znamenající nabývání stavu, tvoří skutečnou vidovou dvojici.

14. Soudím podle Dobrovského předmluvy k Lehrgebäude; mně je nedostupný.
15. Nevšimá si tu některých rozdílů: Jsou-li *sedám* a *lýchám/lýchám* protějšky k *sedím* a *ležím* (a nikoli imperfektiva k *sednu* a *lehnu*), pak jsou to skutečná, příznaková "iterativa" (podle starých "frekventativa"), tj. slovesa příznakově násobená a jejich přezens nemůže znamenat aktuálně probíhající děj. - Kdežto u *chodím*, *nosím* plyne iterativnost z jejich nedeterminovanosti, jejich přezenty mohou mít význam skutečného, tj. aktuálně probíhajícího přítomného děje.
16. Stránky tu cituji z Hradilova-Jirečkova vydání Blahoslavovy gramatiky (Viedeň 1857). To se týká i citátů z Filomatesova podílu na první gramatice, protože celý text této první gramatiky Optátovy-Gzelovy-Filomatesovy je v Hradilově-Jirečkově vydání také obsažen.
17. Srov. tam str. 518 a 519. Je to však v rozporu s durativním hodnocením na str. 525 (kde se např. dobře rozlišuje dok. *posežeme* od nedok.) Na s. 537 mluví Gebauer dokonce o "perfektivním" *budu*. Nelze však určit, zda něco z těchto nejasností nepadá na vrub editora, Fr. Trávníčka.
18. Na str. 215 rozeznává perfektiva jednodobá (*rozstrhnu*, *rozkrájím*) proti násobeným (*rozstrhám*, *rozkrájím*), ale definuje sotva správně: *rozstrhal* fit perfecte per plures actus v e i u n u m d i u t u r n u m (že by mu *rozstrhal* bylo i synonymní s *rozstrhová*l?) Takový jemný rozdíl ani němčina ani latina neznají, dodává. - Bylo by jistě nespravedlivé, chtít hned při těchto začátcích po Rosovi, aby si všiml podstatného rozdílu mezi násobenými slovesy dokonavými (tzv. distributiv) a nedokonavými: násobenost distributiv je záležitost jen lexikální, kdežto *příznaková* násobenost tvarů nedokonavých se projevuje gramaticky: tvary *píšu* a *psávám* se sazkazují do času každý jinak (pod. jako *píšu* a *napíšu*) - *psávám* nemůže znamenat aktuálně probíhající děj.
19. Víme ovšem, že jeho "singularia" jsou co násobenosti bezpříznaková, tj. možno jich užít i na vyjádření dějů (stavů) opakovaných (*hořím se* žiletkou; na vdolky *berem* krupičkovanou, tj. mouku - atp.).
20. Rosa při tom nerozlišuje perfektiva prostá (*udělám*, *napíšu*, *zaplatím*, *optám se...*) od lexikálních (*vydělám*, *doplatím*, *přeptám se*, *napíšu*..) ač na cestě k takovému rozlišování byl i on i Nudožerský; jak o tom ještě bude řeč.
21. Opravdu nepoměrně větší než Dobrovský v Lehrgebäude, který o vidu mluví jen ve spojitosti s morfologií (a to ještě bez prefixace), skoro vůbec ne v syntaxi (krom imperativu) a v časování samém má zmínku jen při tvoření futura.
22. Srov. *Revue des études slaves* 9, 1929, str. 246.
23. Výjimkou je tu afektivní typ *ten se tam něco nachodíval*, *nasedával*, *nastával* (řídčeji v prezentech), kde nejde o derivaci z prostších typů *ten se tam něco nachodil* apod., ale o skutečnou prefixaci, takže je tato slovesa třeba hodnotit jako dokonavá (a to i podle mého kritéria dokonavosti, totiž podle nemožnosti utvořit opisné futurum), jak opravil moje nedokonavé hodnocení ve Slovesném vidu Igor

- Němec ve své recenzi. - Nejistota v hodnocení je tu pochopitelná: Vždyť např. Příruční slovník hodnotí *nasedávat se* jako dok., *nastávat se* jako ned. a *nachodávat se* jako ned. opět. I a po sémantické stránce se zdají už i ty prostší typy *nasedět se*, *nastát se*, *nachodit se* jako nedokonavé.
24. Srov. zejména II. kapitolu mého Slovesného vidu, "Význam prezentního tvaru", s. 26-51.
  25. Marc Vey ji proto ve stati *Les préverbes vides en tchèque moderne (Revue des études slaves 29, 1959, 82-107)* nazývá "prázdnu".
  26. I od *uchovám*, *udržím* je totiž možno tvořit sekundární imperfektiva *uchovávám*, *udržuji* - i když se v některém kontextu stačí vrátit k základním slovesům *chovám*, *držím*; což je méně možné u druhé uvedené dvojice (*pevním a jistím*, místo *upevňuji (zpevňuji)*, *ujišťuji*, jsou jen poetismy).
  27. Srov. třeba *Slovo a Slovesnost* 11, 122-123.
  28. Nejsme ovšem oprávněni pokládat proto samu průběhovost za gramatickou kategorii. Lineárnost nebo nelineárnost plyne ze slovního obsahu (jako třeba počitatelnost nebo nepočitatelnost u substantiv) a tvoří předpoklad pro možnost vzniku lexikální nebo lexikálně-gramatické kategorie. Je kategorií významovou (a mohla by se tudíž v lexikálním plánu projevit, kdyby dostala příslušné formální vyjádření, jako kategorie lexikální). Gramatické kategorie jsou (vztahové nebo někdy jen formální) superpozice n a d plánem lexikálním. Že musí být významové předpoklady pro toto "nad", je samozřejmé.
  29. Srov. *Slavia* 21, str. 211.
  30. Ve svých *Genera verbí v slovanských jazycích I* (Praha 1928) v úvodních kapitolách od str. 11 passim, srov. už 11-12 (kde se mluví o rodu zvrátném a o slovesích stavových) a pak 13-14, 17-18. Z těchto míst vidět, že termín "střední rod" má značnou tradici v jazykovědě ruské.
  31. Ve srovnání např. s poměrným odbytím reflexív u Tomsy s. 253.
  32. Na tento rozdíl jsem ponejprv upozornil v Havránkově sborníku (*Studie a práce lingvistické I*, Praha 1954) ve stati "Pasívum, reflexivní forma slovesná a reflexivní sloveso". Srov. zejm. str. 235.
  33. *Genera verbí I*, 16 (srov. i pozn. 3 pod čarou).
  34. Tomsa uvádí 367-368 celé paradigma reflexivního pasíva (*dváti se oder dvát se* "gegeben werden") - ovšem: refl. forma inf. nemá!
  35. S jakousi výjimkou u Tomsy (247), který sice rozeznává kromě prézentu a futura též imperfektum, perfektum a plusquamperfektum, ale kvalifikuje je takto: impf. = jüngstvergangene Zeit, pf. = völligvergangene Zeit a plusquampf. = längstvergangene Zeit. To není vídové pojetí. To ovšem respektovat musil. A tak mu u sloves nedok. splývají pro préteritum i jüngstvergangene i völligvergangene Zeit (kdežto dok. slovesa mají jen völligvergangene Zeit). Je tím přece jen jaksi vyjádřena nepříznakovost sloves nedokonavých, když v jejich préteritu nelze to "jüngstvergangene" a "völligvergangene" rozlišit.

36. Jde v obou případech o zkratku místo praeteritum imperfectum a praeteritum perfectum (tak i Pelcl 80), jak vidět z paradigmatických přehledů, kde (protože se tu nerespektuje vid) se užívá jen termínu "praeteritum". Podobně se opouštějí v paradigmatech termíny futurum imperfectum a futurum perfectum, zůstává jen futurum. Nerovná se tedy Rosovo "perfectum" *chytil jsem* novočeskému nevhodnému termínu perfectum pro typ *psal jsem* (o tom níže).
37. V paradigmatech (kde se nespojují dok. a nedok. tvary v jedno paradigma jako u Nudožerského) Rosa zase nerozlišuje a tvar pro předminulost označuje správně antepaeteritum.
38. Píše tak (*volalbych*) ještě i Tomsa.
39. Blahoslav nechává pro užití *-si* nebo *-s* rozhodovat důvody eufonické; stejně tak pro *j-* na začátku morfémů *jsem, jste* atd.
40. Nebudu citovat stati, které jsem této věci věnoval počnouc od Naší řeči 34, 85-89 přes skladbu atd. až po "Syntetičnost polského i českého préterita" (in: Studia z filologiei polskiej i słowiańskiej, sb. Stiebrův, Warszawa 1965, 34ln).
41. Perfectum máme v typech *slunko je už zapadlé, voda je už nateklá* atp., složeném skutečně ze slovesa a přičestí. Srov. otázku *není ještě slunko zapadlé?* (ale nelze říci *není ještě slunko zapadlo?*).
42. Srov. A.V. Isačenko, O srovnatelnosti historického izučení grammatičeskich kategorij, *Slavia* 21, 200n (naš citát na s. 203).
43. Uveďme alespoň stati, kde se o *l-*ovém participiu mluví i z hlediska indoevropsky srovnávacího: Příspěvek k problému slov. přičestí *l-*ového (in: Slavjanskaja filologija, sbornik statej, Moskva 1958, s. 138-163). Stručněji "Zu den deverbativen *l-*-Formationen im Slavischen" (in: Cercetări de lingvistică, Mélanges Petrovici, anul III, 1958, 269-282) - a naposled s nejúplnějším zachycením různých vývojových proudů v češtině v Naší řeči 58, 1975, 152-160 (ve stati "O problematice příjmení typu *Kopal, Koupil* a věcech příbuzných").
44. Shodným, mimochodem, se slovenským kondicionálem *písal by som* (rozdíl v grafice tu neznamená přirozeně nic) - i ovšem zřetelněji syntetickým kondicionálem polským.



Никола РОДИЋ, Гордана ЈОВАНОВИЋ (Београд)

## О КРИТИЧКОМ ИЗДАЊУ МИРОСЛАВЉЕВОГ ЈЕВАНЂЕЛА

Кад је 1969. године, у оквиру Института за српскохрватски језик у Београду, основан Старословенски одсек, створене су могућности за свестранија проучавања старог српског писаног наслеђа. Основни задатак Одсека био је и јесте, барем за сада, прикупљање грађе за Речник општесловенског (црквенословенског) језика српске редакције. На прво место стављена је обрада и ексерпција лексичке грађе јеванђељских текстова (апракоса и тетра) од краја XII до краја XV века. Овако сложен посао захтевао је израду прецизног програма, пре свега кад је у питању избор текстова. У овом послу од велике помоћи Одсеку било је Археографско одељење Народне Библиотеке Србије које већ више година успешно ради на класификовању, описивању и каталожној обради старих српских споменика.

На прво место, одн. као основни текст, стављено је Мирослављево јеванђеље - најстарији сачувани рукопис српске редакције. Читав текст (свака реч) овог споменика исписан је на листићима и разврстан по топографском и азбучном реду а посебно је формиран и алфабетски регистар грчких речи. Топографски регистар Мирослављевог јеванђеља послужио је као основа за лексичка упоређивања са осталим јеванђељима (апракосима и тетрама), с тим што је допунски текст четворојеванђеља посебно ексерпциран и узбучен. Лексичке варијанте из других јеванђеља у односу на Мирослављево јеванђеље такође су регистроване на посебним листићима. За сада је у грађу укључена лексика из четири апракоса и шест тетра. Грађа ће, по свој прилици, бити употпуњена још извесним бројем рукописа.

Прикупљена грађа из досад најрепрезентативнијих јеванђеља српске редакције од XII до XV века пружа могућност да се евентуално приступи изради парцијалног речника јеванђељских текстова српске редакције.

Мирослављево јеванђеље потиче с краја XII века, најверо-

ватније из његове последње деценије, и представља најрепрезентативнији споменик старосрпске писмености. Писано је за Мирослава, сина Завидина, хумског кнеза, према запису Григорија дијака на последњем листу рукописа. По текстолошком склопу то је пуни апракос, одн. пуно изборно јеванђеље, што значи да садржи читања за сваки дан, за недеље и празнике.

Ово наше најстарије јеванђеље данас се налази у Народном музеју у Београду, један лист (165-ти) у Државној Библиотеци у Лењинграду, и познато је научној јавности тек од краја XIX века. Када је Порфирије Успенски, руски археограф, боравио на Светој гори, у Хиландару, имао је у рукама ово наше јеванђеље и из њега истргао један лист. Тај лист је 1873. године објавио И. Срезњевски, а 1874. био је изложен на Кмјавској археолошкој изложби, где га је видео и снимио Стојан Новаковић, а по повратку и издао давши му назив Мирослављево јеванђеље.<sup>1</sup> Архимандрит Н. Дучић прегледао је то јеванђеље кад је био у Хиландару, и исписао последњи лист, објавивши га у Гласнику Српског ученог друштва.<sup>2</sup> Године 1893. Љубомир Стојановић објавио је у Споменику Српске краљевске академије више делова из овога јеванђеља са кратким освртом на језичке и палеографске одлике.<sup>3</sup> Када је краљ Александар I Обреновић посетио манастир Хиландар 1896. године, братство манастира поклонило му је овај споменик. Тако се ово наше најстарије јеванђеље нашло у Београду. Убрзо после тога, 1897. године, Љубомир Стојановић је у Бечу објавио фотолитографско издање у 300 примерака и уз њега додао опширну студију о палеографско-ортографским, фонетско-морфолошким и текстолошким особинама овога споменика.

Како је од тог првог издања, које је већ дуже времена библиофилска реткост, прошло више од 80 година и практично је недоступно широј научној јавности, сматрали смо корисним и потребним да га приредимо у облику критичког и дипломатичког издања, свесни тежине и одговорности које из тога произилазе. Мислимо, исто тако, да оваква издања имају своје оправдање.

Методолошки поступак примењен у припреми издања је следећи:

1. Текст дајемо рачитан, према самом склопу Мирослављевог јеванђеља, тј. према редоследу читања.
2. Рубрике испред свих читања истакли смо посебно.
3. Скраћенице нисмо разрешавали ни у рубрикама ни у тексту,

јер су то углавном речи које су у скраћивању имале свој узус и карактеристичне су за јеванђељске текстове. Осим тога, разрешавање скраћеница крије у себи многе опасности, пре свега ортографске (нпр. писање јера у слабом положају и сл.).

4. Податак о читању, одн. скраћеницу јеванђелисте, број главе и број стиха истакли смо посебно, испод рубрике, нпр.: Јо 14, 10-21.

5. Свако читање поделили смо на стихове, сходно данашњим правилима, а сваки смо стих посебно означили бројем у загради.

6. Број фолије и ступца означили смо са стране, на маргини, нпр. 151a, одн. 151b и сл.

7. Прелаз са ступца на стубац, одн. са фолије на фолију, означили смо у самом тексту двома вертикалним цртама. У случају кад једна реч прелази са ступца на стубац (са фолије на фолију), вертикалне црте смо убацивали тамо где се завршава стубац, одн. фолија, без размака, а ако се реч не преноси него се завршава на датом ступцу одн. фолији, онда смо црте ставили са одређеним размаком.

8. Сличним поступком руководили смо се и кад је у питању означавање краја реда, с тим што смо употребили једну вертикалну црту, с размаком или без њега, што зависи од тога да ли се део речи преноси у следећи ред или не. Сматрали смо да је обележавање краја реда оправдано, јер је писање појединих графема често условљено крајем реда.

9. Лигатуре смо разрешавали и означавали их полукружићем испод, нпр.: ѡѡѡ, глѡти.

10. Текст са маргине никорпорирали смо у сам текст, тамо где му је место, и означили скраћеницом [in marg].

11. На исти начин уносили смо и текст који се налази испод или изнад ступца са ознаком [infra], [supra].

12. Угласту заграду употребљавали смо ако је требало реконструисати оштећено место.

13. Интерпункцијске знаке нисмо верно преносили, већ смо горњу и средњу тачку спуштали на доњу линију реда дволинијског система.

14. Надредни знак <sup>^</sup>, који се појављује на извесним местима, нисмо обележавали.

15. Почетно слово, иницијал, на почетку читања посебно смо истакли.

Ово су, углавном, најважнији елементи у припреми основног текста.

Рашчитани текст Мирослављевог јеванђеља употпуњен је критичким апаратом, тј. лексичким варијантама, из три апракоса и три тетре чија се грађа налази у картотеци Одсека. Укључивање ових проучених јеванђељских текстова у критички апарат требало би да покаже слику јеванђељске лексике у српској традицији, у хронолошки заокруженој целини (XII-XIII век), као и да послужи за шира словенска проучавања везана за настанак претоапракоса и прототетре.

У критички апарат укључили смо следеће рукописе:

1. Вуканово јеванђеље (пуни апракос, крај XII века);
2. Црколез бр. 1 (пуни апракос, средина XIII века);
3. Хиландар бр. 8 (пуни апракос, трећа четвртина XIII века);
4. Рашкохиландарско јеванђеље (Хиландар 22, четворојеванђеље, крај друге или треће четвртине XIII века);
5. Мокропољско јеванђеље (четворојеванђеље, средина XIII века);
6. Богданово јеванђеље (четворојеванђеље, крај XIII-поч. XIV века). Текст који недостаје у овом јеванђељу употпуњен је из војводишког, које спада у исту текстолошку верзију (трећа четвртина XIII века).<sup>4</sup>

Наш критички апарат уз Мирослављево јеванђеље садржи следеће податке:

1. Иза сваког читања Мирослављевог јеванђеља долазе лексичке разлике у односу на њега. Јеванђеља која улазе у критички апарат означена су скраћеницама. Апракоси су означени првим слогом њиховог назива, нпр.: Мир (Мирослављево јеванђеље), Вук (Вуканово јеванђеље), Црк (Јеванђеље Црколез бр. 1), Хил (Јеванђеље Хиландар бр. 8). Четворојеванђеља су означена са два слова њиховог назива, нпр.: Рх (Рашкохиландарско јеванђеље), Мп (Мокропољско јеванђеље), Ед (Богданово јеванђеље), Вв (Војводишко јеванђеље).

2. У критичком апарату навели смо број стиха који садржи лексичку варијанту, иза тога облик из Мирослављевог јеванђеља и сва његова евентуална поклапања са другим јеванђељима, а иза последњег навода налази се цртица иза које долази лексичка иновација, нпр.: (20) година Мир Вук Црк - годъ Хил - ва<sup>џ</sup> Рх Мп Ед и сл.



четврто, и не мање важно, је чињеница да фототипска издања могу служити само најужем кругу специјалиста, док је овакав тип издања намењан и ширим научним круговима.

#### НАПОМЕНЕ

1. Д. Новаковић, С археолошке изложбе у Кијеву, Београд 1874.
2. Н. Дучић, Старине хиландарске, Гласник Српског ученог друштва, 56, Београд 1884.
3. Љ. Стојановић, Мирослављево јеванђеље, Споменик Српске краљевске академије, XX, Београд 1893.

Уз издање Мирослављевог јеванђеља биће дата опширнија, селективна библиографија о овоме споменику.

4. Каталогски подаци о свим четворојеванђељима чија је лексика ушла у критички апарат као и постојећи радови о њима налазе се у напоменама уз чланак Г. Јовановић, Најстарија српска четворојеванђеља у светлу неких лексичких особености, "Јужнословенски филолог", књ. XXXVI, Београд 1980.

Paul V. CUBBERLEY (Melbourne)

## GLAGOLITIC'S ARMENIAN CONNECTION

1. Theories on the formal origin of the Slavonic alphabets, and of Glagolitic in particular, have for the most part been arbitrary or quite fanciful. Usually separate decisions have been made for each letter, without any attempt at seeing a cohesive principle in operation. To attribute the origin of Glagolitic simultaneously to alphabets like Hebrew, Coptic, Syriac, etc., alongside Greek, is no better than to adhere to either the code theory (Karskij 1928 - in which Glagolitic is seen as a code version of Cyrillic, to protect the Slav liturgy in Moravia) or the magic symbol theory (Granstrem 1955 - which derives Glagolitic from religious and alchemistic symbols): in each case the theorist is saying that imagination is the only limit, and of course such theories are quite unchallengeable in any formal sense. In particular the code theory demands that the source of the symbols be unidentifiable. However, for all sorts of reasons it is far more desirable to come up with a view of the "creation" which credits the creator with some sense of logic and form, as well as linguistic knowledge, even if the latter is not in very modern terms (cf. Vrana 1976, criticizing Durnovo and his followers for such an assumption).

Since our concern is with the formal origins of the Slavonic alphabets and their inter-relationships, and not with authorship, we will assume that Constantine was the creator of the first, and his disciple(s) of the second. However, to be the creator need not mean to start from scratch: it is probable that the first alphabet arose more or less spontaneously with the practical needs of commerce and militarism, and that the "creator's" task was the formalization and expansion of this base for application to the religious area.

If Constantine had no existing model to go on, his choices

should have been: (1) to use Greek, and therefore either uncial or minuscule, as in the then current Greek usage, but not cursive forms, and to seek the extra required letters from another source - and preferably a single source; or (2) to seek some other single alphabet which would provide all the required letters. His choice would certainly have been drawn towards Greek by his religious intentions, but his linguistic sense might well have drawn him towards the second approach, always supposing that such an alphabet existed. If, on the other hand, he had an existing model, that is if a proto-Slavonic alphabet already existed, then he would only need to amplify it where necessary as in the Greek-based model.

Now consider the two alphabets: Cyrillic is clearly based on uncial Greek for the common sounds, and on "something else" for the others; Glagolitic, in the most popular view, is based on cursive Greek for the common sounds and on "something else" for the others. It thus seems clear at least that Constantine failed to find a single source for his alphabet, and either took the first course (Greek base) or found an existing model for the base. If his alphabet was Cyrillic, we have the problem not only of the other letters, but of explaining the appearance of Glagolitic, and then the only logical theory is the code one, which, as we have claimed, makes formal analysis uncontrollable. Moreover the great majority of scholars are convinced, for many reasons, that Glagolitic came first. If it did, then, again rejecting any of the "pure creation" views (e.g. Auty 1971), it is virtually impossible to visualize Constantine choosing the cursive form of Greek for religious purposes (though see Pešikan 1972). Unless one can derive Glagolitic from the minuscule variants, which is considerably more difficult, one is led to believe that his task was to expand and formalize an existing form of writing, naturally enough based on cursive Greek, the form used for the commercial and military purposes mentioned above. Such is our starting point.

2. It is quite conceivable, indeed likely, that the non-Greek sounds were at first written with Greek letters, as is the custom in modern "approximative" transliteration systems, like English



having been replaced by the minuscules, their use as a basis for Cyrillic is really only explained by the purism associated with such fervour. It is also of interest that the upright forms of Cyrillic match more closely with those of 10th Century Greek forms than the earlier slanting ones (cf. Seliščev 1951: 39), but this of course could be the result of later influence.

The outstanding question at this point is what is the source of the non-Greek letters of either alphabet. We are especially interested in their source in Glagolitic, and we believe it is much easier to derive the Cyrillic forms from Glagolitic than the reverse.

In accordance with the principle of seeking a single source, the only candidates are Armenian and Georgian, which have at least all the required consonant sounds, and indeed a surplus of these. It needs to be shown in the first place that Constantine could have known one of these alphabets, and of course there is no direct evidence of this, but in this area direct evidence is frequently lacking. Circumstantial evidence can be found to demonstrate that Constantine could well have known at least the letters and sounds of Armenian: the Armenians had long been very numerous in Constantinople and the Balkan Empire, mainly as soldiers and civil servants, but also as individuals of importance. In the 9th Century two emperors were allegedly of Armenian origin - Leo V and Basil I. One of the most important heretical movements of the time was that of the Paulicians, who had begun in Armenia and by the mid-9th Century were widespread in the Balkans, especially Bulgaria, where their successors were the Bogumils. The Paulicians were also active in the Crimea, where Constantine went on a mission in 860. He is also supposed to have gone on a mission 'to the Arabs', either to Baghdad or Samarra (cf. Dvornik 1967), and they were then suzerains of Armenia. We need not claim that the famous 'russkie pis'mena' were in fact Armenian (as is done by Vernadsky 1943:347-350), but the Armenian letters could have been learned in just such a way, whether the 'informant' was met in Constantinople, Kherson or Baghdad.

As far as I can ascertain, no one since Gaster (1887) has

seriously advocated an Armenian base for Glagolitic. Vernadsky was concerned only with the historical possibility, not the formal aspect. Gaster's case is not acceptable for various reasons: first, he derives *all* of Glagolitic from Armenian, second, the derivation of the non-Greek letters/sounds is quite unsatisfactory, and, third, he uses Georgian forms at will as variants of a common Armenian-Georgian alphabet. We can find no circumstantial evidence for Georgian nor any way of formally deriving the required letters from Georgian.

3. We thus envisage the scenario of the formation of the two alphabets as follows, in three stages:

I. During the 'pre-Constantine' period, which could range from the 6th to the 9th Centuries, the Greek cursive was used by the Slavs of the Balkans, and possibly by other Slavs, to write at least the common Greek-Slav sounds, but probably also the Slav-only ones in some arbitrary system of transliteration. Some forms of Glagolitic are more easily derived from 7th-8th Century Greek than 9th. The forms used in this period can be called Proto-Glagolitic.

II. '863' - Constantine formalizes this practice and 'creates' new letters for the Slav-only sounds, based on Armenian for the consonants, and on Greek or Proto-Glagolitic for the vowels.

III. When the Slav liturgy is proscribed in Moravia and finds a home in Bulgaria, the pro-Greek fervour of Simeon causes the creation of a new Slav alphabet based on the 'classical', 'pure' uncial forms (by Kliment?). The Slav-only sounds are taken from Glagolitic, but with various alterations due partly to simply making the forms 'more uncial-looking' and partly to confusion of the sound value of given letters, resulting from the different dialectal base then in use.

4. Although this paper is concerned mainly with stage II, we will describe briefly our view of stage I. While at issue here are the common *sounds*, we are dealing with a system of *writing*, and it is the Greek *writing* system that is the model. This is important because it means that all the possible Greek ways of

writing particular sounds are available for use, including the multitude of graphs, digraphs and ligatures for the vowels. We might assume that at first Proto-Glagolitic had as many variants as Greek; but at some stage, whether gradually through usage or at one point by Constantine, most were dropped in favour of one, or sometimes two (contextual?) variants. We can only guess at why particular forms were retained, but it would be reasonable for Constantine to accept rather those forms which looked least like cursive Greek, and this may be why in most cases the retained vowel symbols seem to be derivable from the Greek digraph or ligature forms where such existed (assuming that the simple vowel letters were more frequent and typical).

In the following table, for stage I, we give the suggested Greek cursive sources for the common sounds (forms from Jensen 1970 and Thompson 1912/73). Only selected cursive variants are given; forms in brackets are taken from Seliščev 1951:40, but have not been confirmed by any other source. Under 'Route' are given hypothetical intermediate forms; the column 'Glagolitic' gives the canonical forms, and the last column some early forms of interest. Of some relevance here is the suggestion by Pešíkan (1972) that the loops and tails of Glagolitic come from its running cursive application; however he associates this use with Constantine, and he also needs recourse to early cursive and to uncial forms to explain all the letters in this way.

SOUND	MOD.GREEK	C.7-9 CURSIVE	ROUTE	GLAGOLITIC	EARLY TEXTS*
/a/	α	α ÷	⊕ ⊕	⊕	Pres ⊕
/e/	ε, αι	αι ε	⊕	⊕	Pres ⊕ ⊕
/i/	ι	ι i } ι	⊕ ⊕	⊕	Pres ⊕ Zog ⊕
"	η	η (η)	⊕ ⊕	⊕	Prag ⊕
"	ελ	ελ ε (ε)	⊕	⊕	Pres ⊕
"	υ, υλ, ολ	υ λ	⊕	⊕ ⊕	Zog ⊕

\* For abbreviations see p.303

SOUND	MOD.GREEK	C.7-9 CURSIVE	ROUTE	GLAGOLITIC	EARLY TEXTS
/o/	ο	ο σ ο	ϑ	ⲟ	
"	ω, φ	ω ω ω	ω	Ⲡ	Prag Ⲙ
/u/	ου	ου ϝ	ϑ + ϑ	ⲡ	Prag ⲙ ⲙ
/ɛ/	ρ	ρ ϑ ϛ	ϑ ϑ	ⲛ ⲛ	Kiev ⲉ Ass Ⲇ
/l/	λ	λ ϣ	ϑ	ⲣ	Prag ⲛ
/m/	μ	μ (λλ)	ϑ	Ⲥ	Pres ⲛ Prag ⲛ
/n/	ν	μ ν ϛ	ϣ	Ⲧ	Zog ϣ Prag ϣ
/v/	β	υ υ	ϣ	ⲧ	Pres ϣ
/z/	ζ	ζ ζ ζ		Ⲩ	Cloz Ⲩ
/s/	σ, ς	σ ς	ϑ	ⲩ	Prag ⲩ ⲩ
/b/	μπ	μϖ μϖ	ϣ μ	ⲫ	Pres etc. ⲫ
/p/	π	ϖ ϣ	ϣ	Ⲭ	ES, Rila ϣ
/d/	δ	δ ϑ	ϑ	ⲭ	Pres ω
/t/	τ	τ	ϣ	Ⲯ	Pres ϣ ϣ Prag ϣ
/g/	γ	γ γ		ⲯ Ⲱ	Pres ϣ
/k/	κ	κ κ		ⲱ	Rad ⲱ Prag ϣ
/x/	χ	χ		Ⲳ ⲳ	Ass ϣ ϣ

The velars present special problems which will be taken up in the next section. /z/ may be explained as a variant, through confusion, of /dz'/ (Ⲩ).

5. Constantine's contribution was to settle on a basic form for these Greek-based letters, and to introduce new letters for the non-Greek sounds, whether replacing some existing practice or not. We wish to show that his source for the consonantal letters was Armenian; for the vowels Armenian was no

better than Greek in providing the required set of symbols, nor was there any other system around which could do so. We believe it can be demonstrated that he could have used variants of Greek or existing Proto-Glagolitic vowel symbols. The only 'extra' vowel of Armenian was /ə/, with the forms C, S, from which it is difficult to derive the letters for the phonetically most likely Slav vowels, namely the *yers*. The tabular pattern is the same as for stage I.

V O W E L S

SOUND	BASE	ROUTE	GLAGOLITIC	EARLY TEXTS
/b/	1. Gk o, Gk ] (i) or	đ	ođ	Pres đ đ
	2. Gk o, Gl ѡ (o)	ođ	ođ	Kiev ѡ, Zog ođ
/b/	1. Gk t, Gk ] (i) or	đ	đ	Pres đ đ đ
	2. Gk t, Gl ] (o)	đ	đ	Kiev đ, Zog ođ
/y/	Clearly an internal digraph of the letters for /b/ and /l/, thus reflecting the 'tense jer', diphthongal source of this sound. If there was a symbol for its monophthongal source, there is no trace of it.			
/ě/	Gk ] + ѡ	ђ	Δ Δ	Ohr Δ (Pres Δ = /ę/)

The uncial shape of this letter was probably influenced by Cyrillic in the period when the two sounds were confused dialectally.

For the nasal vowels the basic element is taken to be Greek

Ń (n) + Ğ + € :

/ę/ Gl ѣ (e) + €                      ѣ €                      Kiev ѣ, Pres € €

This symbol would function also as the sequence /ję/ in areas which introduced allophonic /j/ in contexts #, V-; in the Bulgarian area, where this did not happen, the symbol is interpreted as /ję/ in all positions, so that € alone is used for /ę/. Its shape would also be seen as related to Cyrillic €.

/q/ Gl ѡ (o) + €                      ѡ €                      Kiev ѡ, Mar ѡ

The back vowels preceded by palatal consonants would not have required separate symbols; however where they acquired a prothetic or epenthetic /j/ it would be reasonable for a ligature to appear rather than the creation of a separate letter for /jj/. Thus we find symbols for /ju/ and /jq/, with the /j/ derivable from Greek *iota*, as is clearly the case with the Cyrillic parallels:

/ju/	Gk $\lambda$ + ou	$\lambda$ ou $\phi$	$\rho$	Ohr $\rho$ , Cloz $\rho$
/jɔ/	Gk $\lambda$ + o + ε	$\rho$ $\phi$	$\phi$ ε	Prag $\phi$ ε, PS $\phi$ ε
/ja/	In most of the Slav area at this time /a/ after /j/ (or any palatal) would have had a phonetic value of /ǎ/; this would have made it an allophone also of /ě/ in this position. Hence there would have been no need for a separate symbol, that for /ě/ sufficing. Indeed, our derivation of the letter for /ě/ could do equally well for /ja/, both being based on the use of <i>iota</i> .			

### CONSONANTS

In deriving the "new" Slav consonant letters from Armenian one important principle must be postulated: while all the Slav palatals were phonetically soft, the parallel Armenian ones were hard (cf. Jensen 1959:17), and we need to claim that this fact was recognized in the adopted forms. The basic element used for this was again *iota*, added in ligature to the Armenian base. The actual form of the final ligature could have been influenced by aesthetic or symmetrical considerations. The Armenian forms are taken from Jensen (1959 and 1970).

SOUND	O.ARMEANIAN	ROUTE	GLAGOLITIC	EARLY TEXTS
/ž'/	$\delta$	$\delta$ + $\lambda$ - $\delta$	$\delta$ $\delta$	Pres $\delta$ Prag $\delta$ $\delta$
/dz'/	$\delta$ $\delta$	$\delta$ + $\lambda$ - $\delta$	$\delta$	Pres $\delta$ $\delta$
/š'/	$\zeta$ $\zeta$		$\omega$	En(Cyr) $\omega$ $\omega$

There is no doubt that  $\omega$  cannot be derived from Armenian; it seems certainly Semitic. However we will argue (below) that this is a back-formed letter from Cyrillic, completely replacing whatever the original form might have been.

/c'/	$\zeta$ (aspirated c')		$\zeta$ $\zeta$	Pres $\zeta$ , Prag $\zeta$
	$\zeta$ (unaspirated c)			
/č'/	$\zeta$ (aspirated č')			Pres $\zeta$ , Rila $\zeta$
	$\zeta$ (unaspirated č)		$\zeta$	Cloz $\zeta$

The Armenian forms for /c/ and /č/ on the one hand ( $\zeta$  and  $\zeta$ ), and /c'/ and /č'/ on the other ( $\zeta$  and  $\zeta$ ) seem clearly variants of each other. The Slav sounds too would have been phonetically very close. It seems reasonable that one version of each basic symbol would

have solved the problem of confusion, say  $\psi + \iota \rightarrow \Psi$   
 $\rightarrow \Psi = /s/, \gamma + \iota \rightarrow \Upsilon - \Upsilon = /c/$ . Then Cyrillic marries  
these to two unused Greek symbols, also variants, for the  
numeral 90, viz.  $\varphi$  and  $\var�$ , giving  $\varphi + \Psi \rightarrow \var�$  and  
 $\var� + \Upsilon \rightarrow \var�$ .

Further palatal sounds that Constantine might have identified as requiring separate symbols are /r'/, /l'/ and /n'/; on the principle of using *iota* the results might have been Greek-based symbols like  $\phi$ ,  $\lambda$ ,  $\nu$  respectively. The fact that these are not attested in the texts may result from the influence of Cyrillic, with its jotated versions of all the vowel symbols, plus the fact of the existence of the "hard" symbols  $\delta$ ,  $\alpha$ ,  $\gamma$ . (A possible explanation of the form of /r/ -  $\delta$ , is as a reinterpretation of  $\phi$  as  $\rho$  plus *iota*.) The other palatals retained their "iota" forms because they had no others. Of course these sounds may not have been perceived as "separate enough" to warrant extra symbols.

Of greater interest are two further palatals that may have been present, namely /d' - g'/ and /t' - k'/, that is the reflexes of Common Slavonic \*dj and \*tj in the Macedonian area. We might postulate the use of Greek letters here, at least if the sounds are interpreted as basically velar or dental, with the addition of *iota* for the palatal element. With a velar base we would get  $\kappa (k) + \iota \rightarrow \Psi$ ,  $\gamma (g) + \iota \rightarrow \Upsilon$ ; a dental base would give  $\tau (t) + \iota \rightarrow \var�$ ,  $\delta (d) + \iota \rightarrow \var�$ . Forms like these would satisfy those who believe precisely that  $\Psi$  and  $\Upsilon$  are the letters reflecting CS \*tj and \*dj (cf. Mareš 1971, Tkadlčík 1971), and might also account for the variant forms for /g'/ -  $\sigma$ ,  $\nu$  and  $\pi$ ; however we are not sure that such letters were in fact required, since either Constantine's dialect base may have been that with the reflexes /št'/ and /žd'/, or the /k'/ - /g'/ sounds may not yet have been in existence (cf. Koneski 1967:87ff). At any rate the letter  $\Psi$  would have represented the sound /št'/ at the time Cyrillic was created in Bulgaria; it became the Cyrillic letter  $\Psi$ , whereupon it could easily be interpreted as a ligature of  $\Upsilon$  and  $\tau$ , on the model of  $\chi$  for  $\sigma + \psi$ . We see this as the origin of  $\Psi$  for /š'/ in both alphabets (supported by the Semitic parallel form and sound). Note too that the letter  $\Psi$  is written well above the base line in many texts, especially Glagolitic

(Pres, Kiev, PS, Ohr), but also Cyrillic (Pres, Und), suggesting, as with  $\sigma$  ( $\tau$ ), the loss of its bottom half.

6. The remaining question concerns the fate of the unused Greek sounds and letters. For the sounds, the potential problem is that of the positionally palatalized velars, viz. /k/, /g/, /x/ - /k'/, /j/, /ç/ respectively before front vowels. Insofar as /j/ occurred before front vowels in Slavonic, it was always automatic, and Glagolitic did not indicate it at all; before back vowels it was indicated in the vowel symbol. If /k'/ occurred, it was from \*tj, and not /k/, and /x'/ did not occur at all. Thus, apart from potential native /k'/ (and /g'/), the only need for letters for these sounds would be for writing Greek words, in which case we would expect the normal Greek usage of the same symbols to be followed. It seems likely that the typical usage of  $\Psi$  (g') for Greek  $\gamma$  + front vowel is of later provenance (cf. its virtual non-existence in Kiev and Prag - Mareš 1971:177).

While there appears to be no evidence anywhere of a second letter for /k/, there is one for /x/, namely the so-called "spider-shaped"  $\Psi$ . But if this represents Greek /ç/, then there should be a letter for /k'/, and this is another possibility for the letter  $\Psi$ , derived as suggested above for native /k'/ (from  $\psi$  +  $\dot{\iota}$ ). Among the suggested variations on this notion is that the letter originally representing Greek /k'/ and /ç/ were the (later) regular ones for /k/ and /x/, namely  $\psi$  and  $\chi$ , their values being reversed later (cf. Vaillant 1955, Ivanova 1969). The view that  $\Psi$  and  $\Psi$  originally represented the Slavonic sounds /k'/ and /g'/ requires another explanation of  $\Psi$ , for example that of Mareš (1971), who claims that  $\Psi$  began in Moravia as the symbol for the local sound /h/.

From the point of view of form, it should be noted that the Glagolitic  $\psi$  (x) is not easily derived from Greek, where its form is always the slanting cross ( $\chi$ ); likewise  $\Psi$  (g) is unlike Greek in the low, often horizontal nature of the right loop. We might consider the following alternative explanation: if, in view of the soft Greek variants, it was decided (by Constantine?) to leave the Greek letters for /k/, /g/ and /x/ for

Greek words only and to seek another source for the "true", always hard Slavonic ones, then that source should be the same as for the other Slav-only sounds, namely, in our view, Armenian. The latter has the following letters:

/k/ (unaspirated) - Կ, /g/ - Գ, /x/ - Խ.

These could have given forms in Glagolitic like Կ, Գ and Խ, alongside the "foreign" letters (from Greek) Կ, Գ and Խ. After the appearance of Cyrillic these could have become confused or fused, for example Կ + Կ - Կ (k), Գ + Գ - Գ (g), and Խ + Խ - Խ (x). In addition there probably existed letters for native /k'/ and /g'/, say Կ/Կ and Գ/Գ; after the confusion of the basic velars these take over the foreign (Greek) /k'/ and /g'/, since they are of no native use in the Moravian or Bulgarian areas. As there is nothing to take over from Խ for /ç/ it remains longer, but is not clearly applied. In the Bulgarian area Կ is "reapplied" to /št'/; however Գ is never applied to the parallel /žd'/, but remains applied to /g'/ in Greek words. Possibly the variant forms mentioned above split, say Կ - /št'/, Կ remains /k'/, Գ - /žd'/, Գ remains /g'/. Since Cyrillic closely follows Greek usage, it does not need extra letters for /k'/ and /g'/; for /št'/ it adopts Կ + Կ, and this survives because it can be interpreted as a ligature of Կ and Կ; but it does not adopt any single symbol for /žd'/, since no such parallel ligature could be detected. Finally this Cyrillic situation influences Glagolitic, causing Գ to join Գ as a variant for /g'/. In addition Կ, which had been /k'/, is seen as another variant of /g'/. Of course within any one text generally only one variant will occur. Actually Կ occurs in only one of the early texts (Prag), where it has the numerical value of 30.

Lastly, we might ask what happened to the Greek-only letters ̑, ̒, ̓ and ̔. Certainly ̑ seems to be continued in Glagolitic ̑, though in the texts this represents ̑ also, and occupies the latter's place in the alphabet. We should expect, if every other letter was used, that ̒ was too, and many believe that this is the origin of the mysterious letter occurring after ̑ (omega) in various acrostic prayers and referred to by words beginning with /p/. The form might be guessed at from the Munich

Alphabet, which has  $\rho$ , and Pres with  $\rho$ , but these are both unclear and uncertain. The remaining two letters ( $\psi$  and  $\xi$ ) do not occur in any text.

7. Our view of the Armenian connection in Glagolitic is thus as follows: Constantine formalized existing "Proto-Glagolitic" letters in so far as they were used for common Greek-Slav sounds; for non-Greek vowel sounds he used Greek or Proto-Glagolitic vowel symbols in digraph or ligature form, since there was no other model available; for the Slav-only consonant sounds his source was Armenian, with its over-abundance of symbols for palatals, to which he added a form of Greek *iota* to represent the soft Slav pronunciation. For the velars, too, Armenian models were taken for the hard Slav sounds. After Constantine changes in the form and application of Glagolitic letters were brought about by the changing dialectal base and, more importantly, by the influence of Cyrillic.

#### TEXT ABBREVIATIONS

Ass	Codex Assemanianus	Prag	Prague Fragments
Cloz	Codex Clozianus	Pres	Preslav Graffiti
ES	Euchologium Sinaiticum	Rad	Radosav's Alphabet
En	Eninski Apostol	Rila	Rila Folia
Kiev	Kiev Fragments	PS	Psalterium Sinaiticum
Mar	Codex Marianus	Und	Undol'skiij Fragment
Ohr	Ohrid Folia	Zog	Codex Zographensis

#### R E F E R E N C E S

- Auty, R. (1971) 'Old and new ideas on the sources of the Glagolitic alphabet'. In: *Konstantin-Kiril Filosof*, Sofia: BAN, 41-44.
- Dvornik, F. (1967) 'The embassies of Constantine-Cyril and Photius to the Arabs'. In: *To Honor Roman Jakobson*, The Hague: Mouton, Vol. 1, 569-576.
- Gaster, M. (1887) *Ilchester Lectures on Greeko-Slav Literature*, London.
- Granstrem, E.E. (1955) 'O proisxoždenii glagoličeskoj azbuki', *Trudy otdela drevnerusskoj literatury. Institut russkoj literatury AN SSSR*, t. 11, 300-313.

- Ivanova, T.A. (1969) 'O nazvanijax slavjanskix bukv i o porjadke ix v alfavite', *Voprosy jazykoznanija* 6, 48-55.
- Jensen, H. (1959) *Altarmenische Grammatik*, Heidelberg: Winter.
- Jensen, H. (1970) *Sign, Symbol and Script*, London: Allen & Unwin.
- Karskij, E.F. (1928) *Slavjanskaja kirillovskaia paleografija*, Leningrad.
- Koneski, B. (1967) *Istorija na makedonskiot jazik*, Skopje: Kultura.
- Mareš, F. (1971) 'Hlaholice na Moravě a Čechach', *Slovo* 21, 133-199.
- Pešikan, M. (1972) 'Geneza i evolucija slovenskog pisma', *Južnoslovenski filolog* 29, 1/2, 105-151.
- Seliščev, A.M. (1951) *Staroslavjanskij jazyk*, Moskva.
- Thompson, E.M. (1912) *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*, Oxford: Clarendon. (Reprinted 1973).
- Tkadičič, V. (1971) 'Systém hlaholské abecedy'. In: *Studia Palaeoslovenica*, Praha: Academicus.
- Vaillant, A. (1955) 'L'alphabet vieux-slave', *Revue des études slaves* 32, 7-31.
- Vernadsky, G. (1943) *Ancient Russia*, New Haven: Yale U.P.
- Vrana, J. (1976) 'Nekoliko kritičkih napomena o novijim proučavanjima staroslovenske azbuke', *Južnoslovenski filolog* 32, 149-166.

C.EICHENSEER (Saarbrücken)

## DIE SLAWEN NANNTEN MAN IN DER ANTIKE "SCLAVI"

Der antike Name für die Slawen findet sich an vielen Stellen bei Prokop (490/507-?555), dem Verfasser mehrerer historisch höchst bedeutsamer Werke. Darin ist die griechische Form  $\text{Ἐκλαβηνοί}^1$  anzutreffen. Bei anderen Autoren findet sich hingegen die Kurzform  $\text{Ἐκλάβου}^2$ . Georg Korth ist der Ansicht, daß der ursprünglich längere Name allmählich gekürzt wurde.<sup>3</sup> Weiters vertritt Eduard Norden die Auffassung, daß der griechische Name  $\text{Ἐκλασηνοί}$  oder  $\text{Ἐκλάβου}$  schon zu Beginn des fünften Jahrhunderts, sicher jedoch um 530 in einem Dialog anzutreffen ist, der dem Caesarius, Bruder des Gregor von Nazianz, zugeschrieben wird und unter seinem Namen verbreitet ist, dessen Verfasser aber in Wirklichkeit nicht bekannt ist.<sup>4</sup>

Georg Korth, der die Etymologie des *Sclavi*-Namens untersucht hat, meint, daß die Bezeichnung aus einem längeren (rückerschlossenen) \**seylavus* entstanden ist, womit ein im Krieg Gefangener bezeichnet wurde.<sup>5</sup> Weiter gibt er an, daß schon im 6. Jahrhundert (nach Chr.) die Kurzform *Sclavi* in Gebrauch war, entstanden aus der Langform *Sclaveni*.<sup>6</sup>

Bei lateinischen Autoren ist der *Sclavi*-Name zum ersten Mal in den im Jahre 551 abgeschlossenen Büchern des Jordanes (römischer Geschichtsschreiber, romanisierter Gote) anzutreffen, wo die Slawen *Sclavini* oder *Sclaveni* heißen. Sie werden an den folgenden beiden Stellen erwähnt:  
JORDANES, Geschichte der Römer, § 388 (Ausgabe: Monumenta Germaniae Historica, auctores antiquissimi: V 1 [Berlin (WEIDMANN) 1961] Seite 52,11):

Hi sunt casūs Romanae rei publicae praeter instantia  
cottidiana Bulgarum, Antium et Sclavinorum.

Das sind die Niederlagen des römischen Staates neben der täglichen Bedrohung durch die Bulgaren, Anten und Sclavini.

JORDANES, Geschichte der Geten (= Goten) 5,34 (Ausgabe: Monumenta Germaniae Historica, auctores antiquissimi: V 1 [ Berlin (WEIDMANN) 1961 ] Seite 62,13-63,1):

quorum nomina licet nunc per varias familias et loca mutantur, principaliter tamen Sclaveni (var.l.: Scaveni, Sclavani, Sclavenni) et Antes nominantur. Sclaveni (var. l.: Sclavani, Scaveni) a civitate Novietunse et laco qui appellatur Mursiano usque ad Danastrum et in boream Viscla tenus commorantur: hi paludes silvasque pro civitatibus habent.

Mögen ihre Namen nach Stämmen und Gegenden verschieden sein, so heißen sie doch hauptsächlich *Sclaveni* (andere Lesarten: *Scaveni*, *Sclavani*, *Scaveni*) von der Stadt Noviet(?) und dem Mursia(?)-See bis zum Danaster(Dnestr) und im Norden bis zur Weichsel (Viscla). Sie haben Sümpfe und Wälder als Wohnsitze.

Bei Martin von Bracara (= Braga in Spanien) (+ 579) tritt der Name *Sclavus* im nachfolgenden Vers auf, wo aufgrund der Metrik der  $\alpha$ -Vokal lang ist.

MARTINUS VON BRAGA, in dem Gedicht "In Basilica" (herausgegeben von Barlow, New Haven 1950, S.282), Zeile 13:

Pannonius, Rugus, Sclavus, Nara, Sarmata, Datus

Im 6. Jahrhundert, da sich die Antike dem Ende zuneigte, ist dieses metrische Zeugnis vielleicht nicht ganz zuverlässig, da das Wissen um Vokal- und Silbenquantitäten schon stark geschwunden war. Im übrigen bezeugt der griechische Akzent (Σκλαδ-βος, Σκλαδβου<sup>7</sup>) anscheinend ein kurzes  $\alpha$ , jedoch ist auch dieser Akzent in der Spätzeit der Antike nicht mehr genügend zuverlässig. Dennoch scheint die Slawistik ein kurzes  $\alpha$  nahezu legen.

Sodann verweist Papst Gregor der Große (+604) in seinen Briefen zweimal auf den *Sclavi*-Namen, nämlich in den Jahren 599 und 600, wo folgendes zu lesen ist:

GREGOR DER GROSSE, Brief 9,154 (Mai des Jahres 599) (Ausgabe: Monumenta Germaniae Historica, Briefe II [ Berlin(WEIDMANN) 1954 ] Seite 154,11):

Inter hoc, quod mihi de Sclavis victorias nuntiastis, magna me laetitia relevatum esse cognoscite.

Dadurch, daß ihr mir die Siege über die *Sclavi* gemeldet habt, habt ihr mich - wißt das - mit großer Freude und Erleichterung erfüllt.

GREGOR DER GROSSE, Brief 10,15 (Juli des Jahres 600) (Ausgabe: Monumenta Germaniae Historica, Briefe II [Berlin(WEIDMANN) 1954] Seite 249,29f.):

Et quidem de Sclavorum gente, quae vobis valde imminet, et affligor vehementer et conturbor.

Und zwar hinsichtlich des *Sclavi*-Volkes, das euch drohend nahe ist, fühle ich mich sehr geängstigt und beunruhigt.

Schließlich gibt es noch einige spätere Zeugnisse der Antike:

SPANISCHE FORTSETZUNG der Chronik (Ausgabe: Chronica Minora des 4.,5.,6.,7. Jahrhunderts, Band II, hrsg. von Theodor Mommsen [Berlin(WEIDMANN) 1961] Seite 337,14):

Huius (Heraclii) temporibus, in <a>era DCCIII, anno imperii eius quarto, Sclavi (var.l.: Scalavi) Graeciam occupant.

Zur Zeit des (Kaisers) Heraklius, im Xra-Jahr 703, im 4. Jahr der Regierung des Heraklius, besetzen die *Sclavi* (andere Lesart: *Scalavi*) Griechenland.

ISIDOR DER JÜNGERE, Geschichte 19 (Ausgabe: Chronica Minora..., Band II, Seite 390):

spurtitia [sic: = spurcitia(?)] Sclavorum.  
die Unflätigkeit (?) der *Sclavi*.

ISIDOR DER JÜNGERE, Chronik A 414 (Ausgabe: Chronica Minora..., Band II, Seite 479,5):

cuus [Eraclii] initio Sclavi (var.l.: Clavi) Graeciam Romanis tulerunt, Persi Syri Syriam et Aegyptum pluri-  
masque provincias.

Zu Beginn (der Regierungszeit des Kaisers Heraklius) haben die *Sclavi* (andere Lesart: *Clavi*) Griechenland den Römern (weg-)genommen, die Perser und Syrer Syrien und Ägypten und (sehr) viele Provinzen.

ABT JOHANNES, Chronik (zum Jahre 576) 4 (Ausgabe: Chronica Minora..., Band II, Seite 214,30):

Sclavini (var.l.: Selavini, Selanini, Sclavi, Hun(n)i) in

Thracia multas urbes Romanorum pervadunt, quas depopu-  
latas vacuas reliquere.

Die *Sclavini* (andere Lesart: *Selavini*, *Selanini*, *Sclavi*,  
*Hun(n)i*) durchziehen in Thrakien viele Städte der Römer  
und lassen sie geplündert (verwüstet) und leer zurück.

ABT JOHANNES, Chronik (zum Jahre 581) 2 (Ausgabe: Chronica Mi-  
nora ..., Band II, Seite 216,14):

Sclavinorum gens Illyricum et Thracias vastat.

Der Volksstamm (Völkerstamm) der *Sclavini* verwüstet Illy-  
rikum und Thrakien.

Der Volksstamm (Völkerstamm) der *Solavini* verwüstet  
Illyricum und Thrakien.

In den zahlreichen Schriften über den Slawen-Namen werden  
verschiedene Überlegungen angestellt, die sich auf das Mit-  
telalter beziehen.<sup>8</sup> Wir aber bemühten uns, endlich a l l e  
Stellen der l a t e i n i s c h e n A n t i k e gesammelt  
vorzulegen. Einige davon konnten wir selbst finden, die ande-  
ren dann durch die freundliche Unterstützung von Herrn Dr.  
Hans Wieland, München, Thesaurus-Bearbeiter und -Redakteur,  
erhalten. Ihm möchte ich hier ganz herzlich dafür danken, daß  
er die Stellen (des Thesaurus linguae Latinae) zugänglich  
gemacht hat. So glauben wir, daß es möglich war, alle latei-  
nischen Belege der Spätantike gesammelt darzubieten.

#### A N M E R K U N G E N

1. Vgl. Prokop bell. 7,14,29 (hrsg. von Jacobus Haury, II, Leip-  
zig 1963, S. 358,21) καὶ μὴν καὶ ὄνομα Ἐκλαβηνοῦς τε καὶ  
"Ανταῖς ἔν το ἀνέκαθεν ἦν. 7,14,22 (S. 357,9-10) Ἐκλαβηνοῦ  
τε καὶ "Ανταῖ. 6,26,18 (S. 268,15) ἔκ τοῦ Ἐκλαβηνοῦ ἔθνος.  
Und an vielen anderen Stellen; vgl. Prokop, Band IV (hrsg.  
von Jacobus Haury, Leipzig [TEUBNER] 1964, S. 311): Namens-  
verzeichnis: Ἐκλαβηνοῦ.
2. Vgl. PAPE-BENSELER: Wörterbuch der griechischen Eigennamen.  
II. Graz-Austria 1959, S. 1410: Ἐκλαβηνοῦ ET.M. 225,46  
Ἐκλάβου Exc. Strab. 7,47 Ἐκλάβου Ἐκλάβου, Volk von jenseits  
des Istrus, Suid. τὸ Ἐκλαβηνοῦ ἔθνος τὸ πέραθεν τοῦ Ἰστρου,  
Menand. Prob. fr. 47-64, Proc. Goth.1,27, Suid.
3. Vgl. KORTH, Georg: Zur Etymologie des Wortes 'Slavus' (Sklave),  
in: GLOTTA, Zeitschrift für griechische und lateinische Spra-  
che 48 (1970), Göttingen, S. 145-153, besonders S.147.

4. Vgl. NORDEN, Eduard: Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1959, S. 459, Anmerkung 3: (Quadratus ?) erwähnt bereits die Slawen Σκλάβοι. Der Name begegnet in der Form Σκλαυηνοῦ ... zuerst in einem unter dem Namen des Caesarius, Bruder des Gregorios von Nazianz, erhaltenen Dialog, dessen wahrer Verfasser unbekannt und dessen Entstehungszeit umstritten ist: etwa Anfang des 5. Jahrhunderts (oder) ... erst um 530. Vgl. INSC. (= Inschriften), Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Berlin 1937, S.147: Σκλαυηνοῦ (Sclaveni).
5. Vgl. KORTH, a.a.O., S. 150.
6. Vgl. KORTH, a.a.O., S. 147.
7. Vgl. neugriechisch: (δ) Σλάβος, Adjektiv: σλαβικός.
8. Vgl. Kuhns Zeitschrift 33 (1895) S. 608 ff.: Wörterverzeichnis. Es wird darin das albanische Wort *skl'a* aufgeführt, womit der *Griech*e (lateinisch: *sclavus*) bezeichnet wird.  
AEBISCHER, P.: Les premiers pas du mot sclavus, esclave: Archivum Romanicum, Firenze 1936, S. 491-504.  
VERLINDEN, Charles: L'origine de SCLAVUS = ESCLAVE: Archivum Latinitatis Medii Aevi (= ALMA) 17 (1943), Bruxelles, S. 97-128.
9. Lateinisches Original dieses Artikels in: VOX LATINA Saarbrücken, Heft 66: 17 (1981), S. 388-390.



## REZENSIONEN



Maria DEPPERMAN (Freiburg i.Br.)

ALEKSANDR BLOK: ETHISCH ODER DIONYSISCH?  
DAS POETISCHE BEWUSSTSEIN DES KÜNSTLERMENSCHEN.

Bemerkungen aus Anlaß der 2. Auflage von  
D.E.MAKSIMOV, *Poëzija i proza Al.Bloka*, L. 1975, 525 S.

Noch im Gefolge der Jubiläumspublikationen zum 100. Geburtstag Bloks ist soeben in Leningrad die zweite Auflage eines der wichtigsten Blok-Bücher der letzten Jahre erschienen. Obwohl D. E. Maksimov nach fünf Jahren nun bereits eine neue, erweiterte, aber im Grundplan unveränderte Auflage vorlegt, hat sein Buch in der deutschsprachigen Slavistik bisher noch keinen Widerhall gefunden. Dabei leistete der Leningrader Gelehrte und Altmeister der Symbolismusforschung einen ganz wesentlichen sowjetischen Beitrag zur internationalen Blok-Diskussion.

Im Unterschied zu zwei gängigen Arten von Monographien, die in der Blokforschung verbreitet sind, beschränkt sich Maksimov weder auf einen Einzelaspekt, noch erhebt er Anspruch auf monolithische Gesamtschau vom Typus "Leben und Werk" eines Klassikers der Moderne, sondern er legt zwei kontrastierend aufeinander bezogene Studien vor. In der ersten, *Die Idee des Weges im poetischen Bewußtsein Al. Bloks* (6-143), untersucht er das weithin bekannte lyrische Werk Bloks auf seine innere Konsistenz. Im zweiten Teil wird die von der Forschung noch nicht systematisch bearbeitete *Kritische Prosa Bloks*<sup>1</sup> (176-497) analysiert - eine literaturwissenschaftliche Pionierleistung insofern, als Maksimov den künstlerischen und ideellen Rang des Blokschen Prosawerks in neugewonnenen ästhetischen Kategorien erfaßt. Im dritten Teil zeigt er *Bloks Beziehungen als Zeitgenosse* zu zwei großen Gestalten eines modernen "Humanismus": zu E. Ju. Kus'mina-Karavaeva, die als moderne Schutzmantelmadonna unter dem Namen "Mutter Maria" zur Zuflucht der Bedrängten im französischen Widerstand wurde, und zu Maksim Gor'kič, dessen Einfluß auf Bloks politische Bewußtwerdung noch wenig geklärt ist.

Maksimovs Blok-Studien sind das Resultat langjähriger intensiver Arbeit an Blok. Sein Zugang ist perspektivisch:

Die beiden grundlegenden Arbeiten, die in dieses Buch eingegangen sind - über den Weg Bloks und über seine Prosa - unterscheiden sich voneinander ihrer Organisation nach. Die erste ist diachronisch in der Perspektive der Entwicklung aufgebaut; die zweite - vorherrschend nach dem synchronischen Prinzip in der Perspektive der Koexistenz von Schaffensaspekten und -sphären, die sich faktisch entwickeln. Daher wird in der zweiten Arbeit die erste als notwendiger und aktiver Hintergrund begriffen. (4)

Den Schlüssel zum Verständnis der Blokschen Lyrik sieht Maksimov in der "Idee des Weges", in der sich Bloks Auffassung von "Entwicklung" äußert. Diesen häufig strapazierten, aber wenig definierten Gesichtspunkt präzisiert M. mit Überlegungen zu *Typologie und Struktur der Entwicklung eines Dichters*. Dabei rückt er einem Gemeinplatz der sowjetischen Literaturwissenschaft zuleibe, der Formel vom "schöpferischen Weg" [tvor-

českij put'], die zum Byzantinismus erstarrt ist, und befreit sie aus ihrer Automatisierung. Der Begriff des schriftstellerischen Weges läßt sich in mindestens zwei Richtungen deuten: als *Position* oder als *Evolution*. Steht beim Positionstypus das eigene "credo" (Weltverhältnis und Wertsystem) im Mittelpunkt, so beim Evolutionstypus das "Streben, sich selbst zu erbauen" unter fortwährender Überprüfung nach dem "Bekennnisprinzip" [ispovedničeskoe načalo]. Dem Evolutionstyp - eng verbunden mit dem analytischen Autobiografismus und vertreten seit Rousseau durch Goethe, Ibsen, Tolstoj - wird auch Blok zugeordnet (16f.). Zum Positionstypus - der nicht ausdrücklich evolutioniert - rechnet Maksimov Dichter wie Tjutčev, Dostojevskij, Čechov und Pasternak (10f.).

Maksimovs Typologie läßt sich - ohne daß er darauf rekurriert - als Fortsetzung idealtypischer Unterscheidungen der deutschen Kunstphilosophie verstehen, wie sie seit Schiller und Dilthey ("Das Erlebnis und die Dichtung", 1906) bekannt und in der Ästhetik des russischen Symbolismus von A. Belyj aufgegriffen worden sind (cf. "Der Sinn der Kunst", 1907). Maksimovs weitergehender soziologischer Erklärungsversuch, den Positionstypus stabilen Kulturepochen, den Evolutionstypus Umbruchzeiten zuzuordnen, ist bedenkenswert, aber anfechtbar: lebten Dostojevskij und Pasternak in ruhigeren Zeiten als Tolstoj und Blok?

Dagegen überzeugt, daß Bloks Dichtung aus der *epochentypischen Konstellation des Lyrischen als Genre* und des *Autobiographischen als Sujet* (17f.) zu verstehen sei. Der "Autobiografismus", traditionell bevorzugt im Entwicklungsroman, erscheint um die Jahrhundertwende im Zuge der "Poetisierung des Genres" (192) zunehmend in Lyrik bzw. lyrischer Prosa. Diese Tendenz weist als poetologische Signatur des modernen Subjektivismus weit über den Einzelfall Blok hinaus. Innerhalb des oft weq- weil orientierungslosen Subjektivismus unterscheidet sich Blok nach Maksimov durch sein wachsendes *Bewußtsein vom eigenen Weg*: Blok erhebt einerseits den *Anspruch* darauf, andererseits steht er zu der *Verpflichtung*, seinen Weg auch tatsächlich mit allen Konsequenzen unbeirrt zu gehen. Diese Verknüpfung von Anspruch und Verpflichtung leitet Maksimov ab aus dem unverkennbar hohen Selbstbewußtsein Bloks - darin Puškin und Tolstoj vergleichbar; es schließt sowohl die Bereitschaft zu Glaube und Verehrung, zu persönlichem Risiko und sozialer Verantwortung ein, läuft aber auch die Gefahr leidenschaftlicher Willkür und elitärer Arroganz.

Diese anspruchsvolle Art der Selbstauffassung führt Maksimov zurück auf das Aristokratische eines ständischen Selbstbewußtseins, das schon der junge Blok mit "verspäteter Vornehmheit" verkörpert habe (34f.). Vulgärsoziologische Erklärung wird damit subtil unterlaufen; nicht das äußere Kriterium der Klassenzugehörigkeit, sondern die inneren Voraussetzungen der Selbstauffassung werden aus dem soziologischen Argument destilliert. In der "Substantialität" (37) des Blokschen Ich- und Selbstbewußtseins sieht Maksimov die erstaunliche Kraft begründet, "Muskeln eines Organismus des Weges" (Belyj) auszubilden. In Recht und Verpflichtung zum eigenen Weg sah Blok selber ein Kriterium des wahren Künstlers.

In dieser Grundüberzeugung Bloks ist nach Maksimov sowohl die Authentizität wie auch die innere Einheit seines dichterischen Werkes begründet, trotz und gerade wegen der Wider-

sprüche, die zugelassen, erfahren und in permanenter geistiger Anstrengung integriert werden. Von daher lehnt er überzeugend zwei gegenläufige Fehlinterpretationen Bloks ab: weder könne er als Regisseur ständig wechselnder Selbst-Masken (Gromov), noch umgekehrt als monomaner Verfertiger einiger weniger literarischer Klischees (Brjusov) gedeutet werden (36-38); beides sind unzulässige Reduktionen. An dieser Stelle wird der *Grundansatz Maksimovs* besonders deutlich. Im Unterschied zum Sprachdenken der Formalisten geht er nicht isoliert von der Analyse der Sprache aus, sondern als *organisierendes Zentrum des Blokschen Werkes* sieht er das *poetische* oder *schöpferische Bewußtsein* Bloks an. In ihm haben sowohl seine Lyrik als auch seine kritische Prosa ihre Grundlage. Maksimov versteht Bloks Werk weder rein sprachlich, noch ideologisch oder soziologisch, sondern als *Bewußtseinsphänomen*: Dichtung und künstlerische Prosa können in ihrer Eigenart nur verstanden werden, wenn der "subjektive Faktor" berücksichtigt, wenn das Format der Individualität Bloks kategorial erfaßt wird, soweit sie als Ausdruck seines poetischen Bewußtseins Sprache geworden ist. Mit dem "poetischen Bewußtsein", als Repräsentanz des realen Ich des Dichters in seinem Werk, benennt Maksimov eine zentrale psycho-ästhetische Instanz, aus der er neue Kategorien der Interpretation ableitet<sup>2</sup>. Bewußtsein wird dabei von Maksimov vom Standpunkt der Kantschen transzendentalen Bewußtseinslehre gesehen: es ist frei, fähig zur produktiven Brechung, zur Integration und Synthetisierung der wahrgenommenen Wirklichkeit, der Erfahrung und der ihm begegnenden Ideen. Bewußtsein also als autonome, ganzheitliche Instanz mit verschiedenen Schichten, die durchdrungen ist von der Stimme des Gewissens und fähig zur moralischen Wertung. Maksimov kann nur verstanden und kritisiert werden, wenn diese Voraussetzung seines Blokverständnisses klar erkannt ist. Die Blokforschung wird sich damit auseinandersetzen müssen, ob einer solchen idealistischen Bewußtseins- und Ich-Auffassung nach den Erkenntnissen der analytischen Tiefenpsychologie heute noch kritiklos zugestimmt werden kann. Immerhin wurde die idealistische Ich-Autonomie mit der Feststellung Freuds, das Ich sei nicht mehr "Herr im eigenen Haus" folgenscher infrage gestellt.

In der idealistischen Bewußtseinsauffassung Maksimovs ist auch seine Zentralidee des Weges verankert. Wie zur Typologie macht er auch zur *Struktur von Entwicklung* grundlegende Aussagen: Bloks Auffassung von *Entwicklung als Weg* ist weder *kausal* (von einer vorgegebenen Gesetzmäßigkeit), noch *final* (von einer selbstgesteckten oder fremdbestimmten Zielausrichtung) determiniert. Solchen allgemeinen Konzepten setzt er eine *Entwicklung der individuellen Ordnung* entgegen. "Ziel" und "Wahrheit" des Weges bilden sich im "Künstlermenschen" nicht vorab, sondern erst im autonom erlebenden Durchschreiten des eigenen Weges, und zwar unter dem notwendigen Einschluß der Erfahrung seiner Abbrüche, Umwege und anscheinender Weglosigkeit (91). Erst im reflektierenden Rückblick von Zwischenstationen aus könne die Folgerichtigkeit des zurückgelegten Weges erkannt werden (7, 104). Notwendiger Bestandteil des Weges ist darum vor allem die *Erinnerung*, sowohl in Kritik wie auch Treue gegenüber der eigenen Vergangenheit (cf. *Erinnerung - Vergessen*, 115-118).

Für die strikt zielhafte Entwicklung gibt Maksimov das Denkbild der Linie, für die Entfaltung der Position das Bild

konzentrischer Kreise um einen gegebenen oder gesuchten Mittelpunkt, für die *évolution créatrice* schließlich das von Blok selbst gebrauchte alte Denkbild der *Spirale*, das Wiederholung und Entwicklung umfaßt (41). (So könne das Thema der "Schneemaske" wiedererkannt werden, nachdem es sich zum Stadium der "Zwölf" weiterentwickelt habe.)

In der individuellen "Logik des Weges" gründet nach Maksimov die organische Verwobenheit und Evolution der Blok'schen Grundthemen. In der Tat nicht zahlreich, bilden sie, sich vertiefend, über das einzelne Gedicht hinaus einen "*Roman in Versen*". Formales Indiz der inneren Stringenz der Thematik ist die *Zyklisierung* (19-44). In Recht und Verpflichtung des eigenen Weges sieht Maksimov nicht nur den Ausdruck des Individuellen, sondern auch Bloks Streben, die "*Einheit des Persönlichen und des Allgemeinen*" (21, 34) durchzuhalten. Neben der Liebesthematik gewinnen auch in der Lyrik zunehmend die allgemeinen Fragen nach dem Weg Rußlands und der abendländischen Kultur, Volk und Intelligenz, Revolution und Bestimmung des Dichters an Bedeutung.

Nach der typologisch-strukturellen Verankerung untersucht Maksimov die *Chronologie des Blok'schen Weges in drei großen Phasen*, die sich in den drei Büchern seiner Lyrik spiegeln. Die Leitidee des Weges ist aber nicht allein aus der Lyrik selbst gewonnen, sondern wird reichlich aus der Prosa belegt. Hieran zeigt sich *Maksimovs Methode* deutlich: aus dem Gesamtwerk kann er belegen, daß sich Blok selber offenbar mit Vorliebe unter dem Leitbild des Weges verstanden - und, wie man hinzufügen sollte: auch gerechtfertigt hat. Maksimov macht sich *Bloks Selbstauffassung* zu eigen, versteht sie als Dominante seines "poetischen Bewußtseins" und erhebt sie in den Rang einer leitenden hermeneutischen Kategorie zur Deutung der Lyrik. Ob eine Betrachtung der Blok'schen Dichtung ohne die Vorgabe zu ähnlicher Stringenz führen würde, kann bezweifelt werden. Zu Recht gibt Z. Minc zu bedenken, daß die "Idee des Weges" ein *Mythos* Bloks ist, unter dem er seine Identität begreift.<sup>9</sup> Damit bleibt allerdings auch Spielraum für nachträgliche *Selbstdeutung und Stilisierung*. Der durchschrittene und der gedeutete Weg sind sicher nicht dasselbe.

Im ständigen Rückgriff auf Werturteile und ethische Forderungen der kritischen Prosa, sowie auf Selbstaussagen in den Tagebüchern deutet Maksimov also die lyrische Produktionsgeschichte Bloks als Weg: als "organisches Wachstum der Seele" wie auch als Stufen in der "Menschwerdung/Vermenschlichung [vočelovečenie] des Künstlers" (cf. Blok an Belyj v. 6. 6. 1911). Zwei große polare Wirkkomplexe nehmen darauf Einfluß: der *Bereich des Ideals*, personifiziert im Mythologem von der "Schönen Dame", und die *Macht des Elementaren*, für den es eine vergleichbare Personifizierung nicht gibt. Das Elementare ist vielgesichtig: alles, was ursprünglich, kraftvoll, wild und gefährlich ist - naturhaft in ungebändigtem Sinne. Mit beiden Mächten gerät Blok in konflikthafte Auseinandersetzung. Zuerst dominiert die Faszination des Ideals. In der *Phase der These* (1898 - 1904) sieht Maksimov die geistige Grundlage Bloks, die modifiziert wird, aber als erste Konstante seiner Entwicklung nicht verloren geht. Maksimov untersucht die "polygenetische Struktur" des Mythologems der "Schönen Dame", das geistigen Zuström aus der Sophiologie Vl. Solov'evs wie auch aus der Ikonographie der Gottesmutter Hodigitria (Wegweiserin) erhielt;

die Vielfalt der westlichen Tradition, besonders der deutschen Romantik (vermittelt durch Puškin, Žukovskij, Ivanov), wird dagegen unterbewertet". Bloks Ideal ist trotz seines abstrakten und spekulativen Charakters nicht nur eine rein vorgestellte Idee, sondern enthält zugleich den Extrakt seiner ersten tiefen Liebesbegegnung und wurde als *geistige Seinsmacht in weiblicher Gestalt* von ihm personal erfahren. Von anderen Autoren der Moderne (etwa den Deutschen Benn, Kafka, Jünger) unterscheidet sich Blok - wie auch Rilke - durch die positive Sicht des Weiblichen. Am Anfang seines Weges steht eine im Eros erfahrene Geist-Vision, in der der Glaube figuriert ist, daß "die Welt zur Schönheit taugt". Bloks weibliches Geist-Ideal zeichnet sich durch den *kommunikativen Bezug* zu "Ihr" aus, da es erfahren wurde nach dem Modell der Ich-Du-Beziehung der idealen Liebe. Sein Ideal ist subjektbezogen und damit nicht unverrückbar, sondern prinzipiell auch wandlungsfähig. Und er rechnet mit "Ihrem" Aktivwerden. Dabei hat er von Anfang an die Vorahnung, daß sich die Gnadenvolle zur "belle dame sans merci" verwandeln könne, damit aber *seine* Kräfte erst herausfordern würde (48). Denn in Bloks Glauben an die Harmonie der Welt keimt bereits der Verdacht, daß das Wesen der Welt in diesem "hypothetischen Komplex" (Belyj) der humanistischen Kultur (49) noch nicht zureichend erkannt sei. (Bloks frühe Verszeile: "doch ist mir Angst, daß Du Dein Antlitz änderst" kehrt auf höherer Spiralwindung als Erkenntnis vom "Schiffbruch des Humanismus" (1919) wieder.)

Das apollinische Traumbild der Harmonie, eine ontologisierte Spätform des klassischen Humanitätsideals, jenseits vom Malstrom der Geschichte, konnte dem Zusammenstoß mit der Erfahrung des Elementaren nicht standhalten. Bloks Vorahnung vom Geistesverlust seines frühen Ideals erfüllte sich. Mit der *Analyse des "Elementaren"* [stichijnost'] greift Maksimov eines der schwierigsten Probleme der Blokforschung auf. Wie schon am "Ideal", zeigt er, daß auch das "Elementare" ein polygenetischer Komplex ist, der das ursprünglich Lebensvolle und Freiheitliche, aber auch das amoralisch Triebhafte von Naturvorgängen und Kräften umfaßt (50), das zwischen den Extremen von Exzeß und Trägheit [inercija-razgul] pendelt und sich in verschiedensten Bereichen äußert: in der erotischen Leidenschaft ebenso wie in der Phantomwelt der Großstadt, in der Natur (Schneesturm) wie im Volk, und - wie Blok zeitweise meinte - auch in der Kunst. Wichtig wurde für ihn damals (1907) die Begegnung mit Nietzsches "Geburt der Tragödie", vermittelt durch V. Ivanovs "Dionysismus". Intensiver noch als er der Sänger des Ideals gewesen, wurde Blok zum Dichter des Elementaren, vor allem im Zyklus "Die Schneemaske", dem Werk des "dionysischen" Blok.<sup>5</sup>

Die *Phase der Antithese* (1904 - 1908) versteht Maksimov nicht als "Verrat am Ideal", sondern positiv als unausweichlichen "Abstieg" in die Realität, als notwendige Säkularisation des einseitigen romantischen Ideals. (Hier wäre über Blok hinaus zu ergänzen, daß "Abstieg" und "Fall" bereits seit Heraklit und der Mystik als dialektisch notwendiger Bestandteil des "Weges" gilt; cf. Heraklit "der Weg hinauf ist der Weg hinab", als Motto verwendet von T. S. Eliot in "Four Quartets", in denen das Bild des Weges zentral ist.)

Die beiden Pole in der Erfahrung des Elementaren: die Chance zu schöpferischer Befreiung, aber auch die Gefahr des

Selbstverlustes (in Trägheit oder Exzeß) forderten Blok zur *Auseinandersetzung* heraus. Seine Größe im Umgang mit der Erfahrung des Elementaren sieht Maksimov in zweifacher Hinsicht: einmal in der *Risikobereitschaft*, mit der er sich der neuen Erfahrung aussetzte, die ihm aber gerade um den Preis der Gefahr zu Freiheit und Realitätsgewinn, zu schöpferischer Unmittelbarkeit und Kraft verhalf (54-57); zum anderen im *Mut zur ethischen Wahl* (59). Blok habe vor der amorphen Kraft des Elementaren nicht kapituliert, sondern ihr den Willen zur Unterscheidung zwischen Gut und Böse entgegengesetzt, aus der Einsicht in seine Pflicht vor sich selber und vor seinem Volk (63-68). Die Anerkennung der Existenz des Chaos in sich und in der Welt löste in ihm die Verpflichtung aus, es als Künstler zum "Kosmos" zu formen. Beides wird zum festen Bestandteil seiner poetischen Weltanschauung (56, 66f.). Figuriert in der Dichtung wird der "Mut zur Wahl" und die "Pflicht zum Weg" in den 1907/8 auftauchenden Ich-Gestalten vom Wanderer, Krieger, Kämpfer, vor allem im Phänomen des Doppelgängers, das M. als "Erscheinung des Weges" eingehend untersucht (144-175), eine Interpretation, die über Blok hinaus Neues zur literarischen Doppelgängerthematik bringt.

Besonderes Interesse verdient Maksimovs *Gegenüberstellung des "Elementaren" mit dem "Geist der Musik"*, die in der Blokforschung oft gleichgesetzt werden. Dem ethisch indifferenten naturhaften Prinzip stellt er die Nietzsche entlehnte symbolische Kategorie vom "Geist der Musik" gegenüber:

Als Musik erschien Blok das rhythmische Prinzip im Elementaren, das schöpferische Element, durchleuchtet vom 'Weltgedanken' und gerichtet auf die Zukunft (IX, 150; eine solche Definition konnte Blok natürlich auf das Elementare als solches nicht anwenden). (61)

Die poetische Metapher der "Musik", abgeleitet aus der musikalischen Kunstform, aber erweitert zur ontologischen Kategorie, ist nicht neu bei Blok. Bereits in der ersten Phase stand sie für den dynamischen Aspekt der Weltharmonie, den "Weltgedanken". Sie verschmilzt nun mit dem Komplex des Elementaren, wächst aber weit über ihn hinaus. Denn Blok glaubt im Elementaren - vor allem in seinen schöpferischen Aspekten - eine geistige Gerichtetheit erkennen zu können, die er "Musik" nennt. Wo Geistiges und Elementares rhythmisch zusammenwirken, herrscht der "*Geist der Musik*". Nach Blok ist er die entscheidende Spannkraft, die als Inbegriff gelungener Kulturleistung über die Lebensfähigkeit des Einzelnen und ganzer Kulturen entscheidet. Erlahmt der "Geist der Musik", oder wird er vom einseitigen Mißbrauch des nur Elementaren oder des rein Geistigen pervertiert, so setzt der Mechanismus von Erstarrung und Gewalt ein, gegen den Chaos und Aufruhr rebellieren: das "*Gesetz der Vergeltung*" (61f.). Verwandt mit Zentralbegriffen der Lebensphilosophie - wie Bergsons "élan vital" - hat Blok mit dem "Geist der Musik" eine symbolische Kategorie geschaffen, in der die Spannung Ausdruck findet, die notwendig ist, um die dynamische Einheit des Elementaren und Geistigen auszuhalten - eine Aufgabe, die nur der zu *tragischem Risiko* bereite "Künstlermensch der Zukunft" (nach Wagners Definition) erfüllen kann. Der "Geist der Musik" hat sowohl ontologische wie auch individuelle und weit darüber hinausgehende geschichtsphilosophische Dimensionen. Unter ihm

kann Blok sowohl sein Einschicksal begreifen, wie auch den historischen Prozeß (sein weiterer Anhalt für sein Bewußtsein als Zeitgenosse von der Konvergenz des individuellen Weges mit dem Weg Rußlands, cf. 21, 34, 109). Davon zeugen sein Poem "Vergeltung" (eine Generationendichtung, die Fragment blieb) wie auch die Revolutionspoeme "Skythen" und "Die Zwölf".

Im Prolog zur "Vergeltung" sieht Maksimov das "axiologische Testament der Blok'schen Dichtung":

Das Leben - ohne Anfang ist es, ohne Ende.  
Uns allen lauert auf der Zufall ...  
Und über uns - das Dunkel unabwendbar,  
oder Gottes Antlitz hell und klar.  
Du aber Künstler, glaube fest  
an Anfang und an Ende. Du wisse,  
wo die Hölle unser wartet, wo das Paradies.  
Dir ist das unverzerrte Maß gegeben,  
um auszumessen alles, was du siehst.

Maksimov vertritt die *Hauptthese* (66-68), daß sich in der Auseinandersetzung mit dem "Dionysismus" die ethische Haltung Bloks formiert habe.

Die "Idee des Weges" führte ihn zur Entdeckung des "ethischen Blok". Sie ist nicht erkaufte mit der Verleugnung der dionysischen Komponente des Werkes, aber die Akzentverlagerung zum Ethischen ist eindeutig. Doch wäre er nicht richtig verstanden ohne die *tragische Dimension* seines Weges. Hierin sieht Maksimov das Thema der *dritten Phase*. Von der ethischen Forderung der Jahre 1907/8 kommt Blok bald zur Einsicht in die "Unerfüllbarkeit dessen, wozu diese Pflicht aufrief" (105). Aus dem Dichter des Dionysischen wird er zum *Dichter des tragischen Konflikte* zwischen dem Elementaren ("das vom Weg abführt") und der "Pflicht" ("Ich habe des steinigen Weges vergessen"); vor allem im Drama "Rose und Kreuz" und im "Nachtigallengarten". Blok vermag den Konflikt nicht zur Lösung zu führen. Seine Größe liegt darin, daß er ihn aushält. Hierin gründet der innere Zusammenhang der wichtigsten poetischen Kategorien des reifen Blok: "Geist der Musik", "Vergeltung", "Menschwerdung des Künstlermenschen". Das Ziel seiner Synthese blieb unerreicht.

Maksimov begreift Blok nicht aus der Opposition von Lyrik und Prosa, die das Sprachdenkender Formalisten beherrschte, sondern aus dem organisierenden Zentrum seines Gesamtwerkes, dem "poetischen Bewußtsein", in dem Lyrik und Prosa ihre gemeinsame Grundlage haben. Seiner *Prosa* wird *eigener Kunstcharakter* zugesprochen (177): nicht als "Abfallprodukt", sondern als eigenwertige Region der ideellen Auseinandersetzung mit eigenständigen Themen in lyrischer Sprache mit kritischer Intention. Innerhalb der Prosa unterscheidet er verschiedene Genre-Gruppen (259-61); neben der "poetischen" steht auch "außerpoetische" Prosa. In seiner Teilhabe an der epochentypischen *Poetisierung nichtpoetischer Genres* (192) wird Blok in die Nähe Nietzsches, Brandes', Hofmannsthals, T. S. Eliots und anderer europäischer Dichter-Kritiker gerückt.

Die Poetisierung der Kritik bei Blok leitet Maksimov einmal aus der Eigenart seines Bewußtseins ab, seinem "*noblen Sinn für das Ganze*" (vs. Spezialisierung; 181), andererseits aus der allgemeinen "*Krise der Kritik*", als Folge der übergreifenden Wertkrise (cf. Nietzsches Forderung nach "Umwertung der Werte"). Das Krisenbewußtsein Bloks und der russischen Symbolisten ist

einerseits gekennzeichnet durch eine spezifische "Horizontverengung" (239; Ausfall bestimmter Themen, "katastrofičnost"), andererseits zeitigt der tiefgreifende Prozeß einer Relativierung überkommener Normen u.a. das Konzept einer "*Ästhetik der Widersprüche*" (283-99). Sehr überzeugend ist Maksimovs Aufweis des grundlegenden Wandels von der traditionellen Harmonie-ästhetik zu einem neuen ästhetischen Verständnis von Dissonanz und Widerspruch, das sich bereits im Symbolismus herausbildet (ein Vorgang, der sonst einseitig für die Avantgarde reklamiert wird). Bloks Eigenart innerhalb dieser geistigen Situation sieht Maksimov in seinem Streben nach "Ganzheit" angesichts der Widersprüche, das sich in seiner "Idee des Weges" ausdrückt". Die wesentliche Voraussetzung dafür, innerhalb der Widersprüche dennoch "Ganzheit" zu erstreben, sieht Maksimov in der *Asymmetrie der Widersprüche*, die die Möglichkeit der ethischen Wahl zulasse: im Versuch, dennoch zu unterscheiden und zu benennen (cf. oben den Prolog zu "Vergeltung").

Was Blok deshalb auch in der Prosa von vielen seiner Zeitgenossen unterscheidet, ist die *ethische Fundierung der Poetizität* (265). Sie ist verankert in Bloks "poetischem Bewußtsein", das, Vernunft und Gewissen, Herz und Geschmack umfassend, in der realen Person Bloks wurzelt. Aufgrund seiner "geistigen Gerichtetheit" sei er fähig gewesen, in der Wert-, Sprach- und Gesellschaftskrise der Moderne dem Versinken in chaotische Richtungslosigkeit ethisch-ästhetischen Widerstand zu leisten.

Denn die Prosa Bloks ist nicht nur von Lyrysmus und Bildlichkeit durchwaltet, sondern hat eine spezifische intellektuelle Grundlage: den "*poetischen Gedanken*". Angeregt von Brjusovs "Es gibt 'poetische Ideen' wie es 'musikalische Ideen' gibt" (1914) - der damit wiederum an den Wiener Musikkritiker Hanslick anknüpft - analysiert Maksimov den Unterschied des poetischen und logischen Denkens. Kriterien des poetischen Gedankens sind: Mehrdeutigkeit, Anteil an allen Bewußtseins-schichten, Orientierung an Ideal und Wert. War die aristotelische Ästhetik in der Mimesis an die Kategorien des Guten, Wahren, Schönen (in Übereinstimmung oder Abweichung) gebunden, so sei das "*Werk Bloks organisiert von poetischen Integratoren*", die über diese Trias hinausgreifen: die "*Integratoren*" der Lyrik sieht er in grundlegenden "*Symbol-Mythen*", die aus der kulturellen Tradition gespeist, aber weitergestaltet werden: wie "Die Schöne Dame", "Nachtviole", "Hamlet und Ophelia" u.a. "*Integratoren*" der Prosa sind grundlegende "*Symbol-Kategorien*": wie "Chaos/Kosmos", "Geist der Musik", "Vergeltung", "Artist" u.a. Diese Integratoren ergeben - zusammen mit einer Reihe "großer und kleiner Symbole" (simvoly-imeny) einen eigentümlichen Symbolzusammenhang, "ein dynamisches, in Schwingung befindliches System", in dem die poetische Weltanschauung Bloks ihren Ausdruck findet. Mit seiner Analyse der Prosa Bloks und ihrer Integratoren hat Maksimov ein literaturwissenschaftliches Modell geschaffen, das den bislang wenig definierten Charakter lyrisch-kritischer Prosa mit Kategorien erschließt, die über Blok hinaus Geltung haben.

Was aber seine Deutung der Lyrik angeht:

In der kritischen Frage an Maksimov, wie weit sein typologischer Vorentscheid, Blok dem Evolutionstypus unter der ethisch akzentuierten "Idee des Weges" zuzuordnen, den "dionysischen" Blok der Lyrik im Sog seines Leitbegriffes etwa zu sehr einebet oder ethisch begründet - darin könnte sich die Blokforschung vor das Problem gestellt sehen, die Irrationalismus-These neu zu überprüfen.

## A n m e r k u n g e n

1. Diese Arbeit ist eine erweiterte Fassung von Maksimovs früherem Aufsatz "Kritičeskaja proza Bloka", in: *Blokovskij sbornik I*, Tartu 1964, S. 28-97.
2. Hierin geht Maksimov auf V.V.Vinogradovs "Autorbild" (*obraz avtora*) zurück und berührt sich mit den Konzepten des "impliziten Autors" bei W.C.Booth (1961), Jan Mukařovský (1937) und Wolf Schmid (1973).
3. Z.MINC, "Puti Aleksandra Bloka", in: *Voprosy literatury* 10 (1976), S. 224, 231, bes. 236.
4. Vgl. R.-D.KLUGE, *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München 1967 (=Slavist. Beiträge 27), S. 17-36.
5. Gegenüber den ontologischen Aspekten des "Dionysischen" (bei Maksimov: "souveränes Sein", 55) zeigt R.-D.Kluge in seiner Interpretation der "Schneemaske" den perceptions- und rezeptionsästhetischen Aspekt (Angebot einer anderen, freieren Weltwahrnehmung an den Rezipienten), vgl. R.-D.KLUGE, "Wie funktioniert ein symbolistisches Gedicht? Zu Aleksandr Bloks "Schneemaske", in: *ZfsLPh*, Bd. XLII, 2 (1981), S. 261-273.



Владимир ВЫСОЦКИЙ, *Песни и стихи*, главный редактор - Борис Берест, составитель - Аркадий Львов, консультант - Рувим Рублев, Нью-Йорк: "Литературное зарубежье", 1981, 384 с.

Владимир ВЫСОЦКИЙ, *Нера. Стихи*, составитель - Роберт Рождественский, Москва: "Современник", 1981; 237 с.

*Неужели такой я вам нужен  
после смерти?*

(В.Высоцкий, "Памятник")

Два сборника стихотворений Владимира Высоцкого (1938-1980) - самого популярного в Советском Союзе автора-исполнителя песен, актера и поэта - появившиеся почти одновременно в США и СССР в 1981 году свидетельствуют о том, что, наконец, и издательские круги проявили интерес к творчеству рано ушедшего барда.

Скудная литература о современных советских бардах<sup>1</sup>, как правило, лишена подробных библиографических данных. Целесообразно поэтому сказать несколько слов о самом Высоцком, об имеющихся публикациях его стихов и о пластинках с записями его песен.

На одном из концертов Высоцкий говорил о своих песнях как о "стихах, положенных на музыку для лучшего понимания их смысла". Вдохновленный ранним песенным творчеством Булата Окуджавы, которого он неоднократно называл своим "духовным отцом", Высоцкий в начале 60-х годов исполняет свои песни в сопровождении гитары сначала в узком кругу друзей, затем получает более широкую аудиторию, используя возможности многочисленных актерских встреч со зрителями. Гораздо быстрее многих других бардов Высоцкий завоевывает огромную популярность, особенно среди молодого поколения, которое узнает его голос, "отчаяньем сорванный" ("Памятник"), преимущественно по магнитофонным записям, а также из немногих кинофильмов.

Независимо от снисходительных оценок или открытого неприятия со стороны "блустителей морали", выраженных в критических газетных статьях конца 60-х годов<sup>2</sup>, популярность его среди самых разных слоев слушателей продолжает расти. В западном литературоведении такое массовое распространение литературных записей песен получило название "магнитоиздат" (аналогично термину "самиздат"). Г.Свирский говорит о нем как о "магнитофонной революции"<sup>3</sup>. Без преувеличения можно сказать, что она во многом связана с именем Высоцкого.

Но несмотря на исключительную славу Высоцкого, включение его песен в кинофильмы и спектакли, а также выпуск пластинок наталкивались на разного рода препятствия. При жизни ему удалось услышать лишь одну большую (1979) и шесть маленьких пластинок (1968-1980), выпущенных в Советском Союзе, на которых записаны 25 песен, большей частью известных из советских фильмов. Кроме того, на пластинке с записью спектакля "Зеленый фургон" (1973) Высоцкий исполняет одну свою песню ("Нет друга, но смогу ли..."), а в 1978 году выпущен дискоспектакль "Алиса в стране чудес", для которого он написал более 20 песен. Что касается прижизненных печатных публикаций Высоцкий с Советском Союзе, то они исчерпываются одним единственным стихотворением в альманахе "День поэзии" (1975)<sup>4</sup>.

Такое официальное полупризнание творчества Высоцкого в Советском Союзе усилило коммерческий интерес к нему на Западе, где при его жизни были выпущены шесть пластинок - из них три во Франции со студийными записями<sup>5</sup>, альбом из двух пластинок Нью-Йоркского концерта 1979 года, выпущенный в США без разрешения автора, а также одна (канадская?) "пиратская" пластинка с песнями 60-х годов, без указания места, года выпуска, фирмы. Кроме того, две песни Высоцкого звучат на израильской пластинке 1974 года "Неизданные песни русских бардов".

В 1977 году парижское издательство ИМКА-Пресс осуществляет издание комплекта, состоящего из 30 кассет записей "Песни русских бардов" в трех книгах текстов, составленных на основании расшифровки этих записей. В этом комплекте на 9 кассетах записаны 195 песен Высоцкого, а во втором издании 1978 года (40 кассет и 4 книги) количество его песен возрастает до 286 (13 кассет), не считая 13 песен других авторов, приписанных Высоцкому.

Большинство прижизненных публикаций стихов Высоцкого в зарубежных русскоязычных газетах и журналах не авторизованы; часто в качестве основы для них использовались несовершенные любительские записи, в силу чего тексты изобилуют ошибками и неточностями. Количество стихотворений, опубликованных с ведома автора, крайне незначительно. В 1979 г., в альманахе "Метрополь", запрещенном к изданию советской цензурой и напечатанном в том же году американским издательством "Ардис", появилось 17 стихотворений Высоцкого<sup>6</sup>. Кроме того, в каталоге выставки "Чрево Парижа" Михаила Шемкина приведено стихотворение "Тушености"<sup>7</sup>, а на обложке журнала "Третья волна" июнь 1980 - стихотворение "Осторожно! Пришли!".

В Советском Союзе сразу после смерти Высоцкого количество публикаций о его творчестве начинает расти. Публикуются первые серьезные статьи о его песенном и актерском творчестве<sup>8</sup>. Появляются в общей сложности 20 стихотворений в газетах и журналах<sup>9</sup>. В конце 1980 года фирма "Мелодия" выпускает вторую большую, а в следующем - еще две маленькие пластинки. 25 декабря 1981 г. впервые по Центральному телевидению СССР транслируется видеозапись телепрограммы двухлетней давности, в которой Высоцкий исполняет собственные песни.

Одновременно и за рубежом печатаются стихи Высоцкого<sup>10</sup>, появляются несколько новых пластинок<sup>12</sup>.

Первыми знаменательными событиями в истории издания литературного наследия Владимира Высоцкого можно назвать выход в свет летом 1981 года американского сборника "Песни и стихи", а в конце года - советского сборника "Нерв". На их характеристике мы остановимся подробнее.

Объявление о готовящемся сборнике стихов и песен Владимира Высоцкого появилось в русскоязычной прессе США через полгода после смерти поэта. Такую оперативность можно было бы только приветствовать, если бы за ней стоял достаточный уровень компетентности составителей, не допускающий искажение подлинного творческого облика автора. Тем более, что задача заключалась не в "открытии" русскому читателю Высоцкого или ранее неизвестных его произведений (таких обнаружилось в его архиве свыше 200), а лишь в добросовестном перенесении на бумагу текстов песен, ранее неоднократно им исполнявшихся.

В предисловии (с.7-9), написанном составителем сборника Аркадием Львовым, утверждается, что песни Высоцкого - "законченные поэтические произведения большого мастера" и что "за кажущейся простотой и нарочитой примитивизацией[?] некоторых его произведений читатель увидит выдавшегося поэта" (с.7). Такое заявление прежде всего предполагает уважительное, бережное отношение к творчеству "истинного поэта" (с.9), а также определенный филологический уровень подготовленности издателей.

Как мы увидим, составители и издатели сборника, к сожалению, часто довольствовались "энтузиазмом" там, где нужны были профессиональные знания и внимательная проработка текстов.

Сюрпризы начинаются с первой же строки вступительной статьи "От издательства", где нам сообщают, что Высоцкий умер в возрасте 43 лет (с.5), а не 42, как мы считали до сих пор. Далее, видимо для лучшей солидности, издательство намекает на то, что "небольшой интерес представляют его дневники, путевые заметки" и что "пройдет немало времени, пока будут полностью опубликованы его архивы" (там же). Однако, из анализа предисловия, комментариев и самих текстов явствует, что составители книги вряд ли были допущены к материалам.

Не останавливаясь на подробном анализе других неточностей такого рода, отметим только, что о Высоцком впервые узнали не "в середине 50-х годов", как это утверждается во вступительной статье (с.5), а в середине 60-х годов; что его никогда не арестовывали "по ошибке" (там же); что Высоцкий ни разу не выступал "на закрытых концертах для партийно-правительственной верхушки" (там же); что его "творческое наследие" насчитывает не "свыше 350 песен и стихов" (с.6), а около 700 произведений. Не соответствует действительности и утверждение о том, что "в Балтиморе и Торонто концерты вообще не состоялись" (там же), - на самом деле концерт в Торонто записан на пластинке, выпущенной в Нью-Йорке. Наконец, вызывает удивление благодарность "за безвозмездное сотрудничество" Марине Влади и Михаилу Шемякину (с.6), близким людям поэта, которые публично выразили свое возмущение в ответ на выход из печати рецензируемого сборника.

Особо следует отметить утверждение издательства о "тщательной проверке всего [!] литературного наследия" Высоцкого и о "таком же тщательном отсеиве" всех песен, "к авторству которых Высоцкий не имел прямого отношения" (с.6). Как, в таком случае, объяснить факт включения в сборник известного романа "Поговори хоть ты со мной" (с.65), не менее известной песни "На Перовском на базаре... (а не "на Пегровском", с.134), песни Михаила Львовского "На Тихорецкую состав отравится..." (с.82), Брехтовского зонга "Власть исходит от народа..." (с.88) и песни Г.Шпаликова "Ах, утону я в Западной Двине..." (с.90). И уж совсем анекдотично выглядит помещение в сборнике стихов В.Высоцкого широко известного стихотворения А.Вознесенского "Ода сплетникам" (с.86).

Нельзя, разумеется, не сказать о положительной стороне сборника, поместившего почти в три раза больше стихотворений (348), чем сборник "Нерв" (135), изданный на родине поэта. Однако, претензия составителей на то, что сборник "является первым отдельным полным изданием произведений В.Высоцкого" (с.7) - заявление весьма опрометчивое, так как даже в магнитофонных записях сохранилось более 400 песен.

Скажем несколько слов о предисловии составителя сборника А.Львова. Вопреки его мнению, что "Баллада о детстве" не является буквально автобиографической" (с.8), хорошо известно, что песня имеет самую непосредственную связь с жизнью Высоцкого

- вплоть до мельчайших деталей: в ней приводятся реальные имена, адреса, события.

Отсутствие общего представления о периодах творчества Высоцкого и непонимание содержания многих песен проявляется в утверждении, что "уголовная тема" достигает у автора "наивысшего развития... в таких поздних [?] песнях, как: "Ошибка вышла", "Никакой ошибки", "Летела жизнь в плохом автомобиле", "Протопы ты мне баньку по-белому" (с.8). Во-первых, в большинстве своем эти песни не имеют никакого отношения к так называемой уголовной теме, а во-вторых, и написаны они в разное время, например, "Банька по-белому" в 1967 г., т.е. в ранний период творчества. Также неясно, какой признак лежит в основе подборки последнего цикла стихов "Поздняя лирика" (с.9), поскольку в него включены песни и стихи, написанные на протяжении 13 лет ("Теперь я не избавлюсь от покоя..." - 1967 г., "И снизу лед, и сверху мажась между..." - 1980 г.).

На с.9 мы читаем, что "Высоцкий в своих шуточных песнях из спортивной жизни... рассказывает о том, что представляет из себя советский, так называемый "любительский" спорт, ... одно из немногих развлечений, доступных рядовому человеку в СССР" (с.9). Эта фраза А.Львова не только наивна, но и совершенно здесь неуместна, ибо Высоцкий в этих песнях затрагивает широкий спектр тем и сюжетов, не имеющих порою прямого отношения к спорту, и вовсе не касающихся проблемы досуга советского человека (напр. "На дистанции четверка первачей...", "О сентиментальном боксере"),

Перечисление всех ошибок в текстах стихов заняло бы несколько страниц, поэтому мы не будем касаться таких моментов, как неудачная разбивка строф, произвольные названия песен, ошибочная пунктуация и др.

По вполне понятным причинам некоторым ошибкам было трудно избежать, поскольку записи, по которым восстанавливались тексты, часто были не лучшего качества. Примером могут служить следующие неправильно разобранные строки: "Там на заре что надо мы добыли" (с.58) вместо авторского "В Анадыре что надо мы намыли" (речь идет о старателях); "Живу и не считаю ни побед, ни барышей" (с.57) вм. "ни потерь, ни барышей"; "Где конфеты, рестораны" (с.297) вм. "где кафе да рестораны" и др.

Некоторые ошибки связаны с неразличением глухих и звонких согласных: "этот свадебный кутёж" (с.41) вм. "гудёж"; "И в заграникомандировку от завода угодил" (с.165) вм. "угодил" [ууАдил] и совершенно бессмысленное "Эй, вы, парни мои жировые" (с.293) вм. "шировые", от жаргонного "ширять" т.е. вводить в организм наркотики путем инъекции, что становится ясным из контекста "Песни о палате наркоманов".

Ошибки в следующих примерах возникают уже не на уровне фонем, а в результате неправильного разграничения звучащего текста на слова: "Алема выколот твой образ на груди" (с.30) вм. "А Леша ...."; "Один мулла триптих запрятал в книги" (с.169) вм. "Один мулат триптих ...". Удачное авторское обыгрывание фразеологизма "семи пядей во лбу" в строках "Я был кудряв, но кудри истребили, / Семь пядей из-за лысины во лбу", на с.59 напечатано в искаженном виде "Семь пядей и залысины во лбу".

Из-за небрежности составителей у читателя может сложиться впечатление, что "выдающийся поэт" (с.7) Высоцкий писал стихи, лишенные всякого смысла: "Жил я славно первый-третий" (с.127) - интересно, как это понимают А.Львов и "группа знатоков-энтузиастов" (с.6)? У Высоцкого же и в рукописи, и в исполнении: "Жил я

славно в первой трети" (своей жизни). Или: "у скиньи / Разлетелась корона..." (с.276) - какое отношение имеет слово "скиньи"<sup>13</sup> к содержанию песни "В куски / разлетелась корона..."?

В ряде случаев, по воле составителей, Высоцкий представлен как поэт, незнакомый с законами стихосложения. Стихотворение "Я сам с Ростова, а вообще подкидыв", написанное пятистопным ямбом, в сборнике начинается со слов "Я вообще подкидыв / И мог бы быть с каких угодно мест" (с.57). Если последние две ошибки еще можно объяснить отсутствием первых слов в некоторых записях, известных также и автору этих строк, то никак нельзя оправдать многочисленные изменения авторского текста, разрушающие стихотворный размер: "Можно только кусок неба, можно только сны" (с.26) вм. "Можно только неба кусок ..."; или "А теперь они рекорды бьют / Все едят и целый год пьют" (с.229) вм. "А теперь они рекорд бьют / ..."; "Вот у него судорога, шок, но уже интервью" (с.159) вм. "Судорога, шок, но уже интервью" и многие другие.

В иных примерах Высоцкий выглядит автором, весьма небрежно относящимся к рифме, в то время как он придерживался традиционных норм рифмообразования и не мог, следовательно, рифмовать: "Вести с полей или южных гектаров / Или еврей, возвергнутый (?) к нем" (с.159) вм. "Вести с полей или Юный Вьетнам" или еврей, вновь вернувшийся к нам". Вопреки всем стихотворным нормам первая строфа песни о знаках Зодиака напечатана следующим образом:

Неправда, над нами не бездна, не мрак, -  
Каталог наград.  
И любимся мы на ночной зодиак,  
На вечное танго созвездий. (с.220)

вместе авторских второго и третьего стихов:

Каталог наград и возмездий  
Любуемся мы на ночной Зодиак...

Многие орфографические ошибки, как например: "Скуинных (с. 133) вм. "скупных", "джинн" (с.138) вм. "джин", "гомор-содом" (с.377) вм. "Гоморр-Содом", "Ану" (с.299) вм. "А ну" и др. ускользают от внимания тех, чьи имена украшают титульный лист сборника. Весьма спорной является орфография некоторых просторечных слов и форм, таких как: "совейский" (с.52), "стерва" (с. 29), "путаять" (с.341), "уйдѣть" (с.242). На наш взгляд, особенности произношения автора-исполнителя при стилизации речи отдельных персонажей не должны слепо переноситься в печатный текст стихотворений. Как нам кажется, сохранение диалектизмов или жаргонизмов оправдано только в таких случаях, когда нормализация затрагивает элементы стихосложения. Поэтому для сохранения рифмы "Вань - Еревань - отстань" нельзя не согласиться с орфографией "Еревань" (с.173), равно как и для сохранения стихотворного размера написание "последне" и "мине" в сроках:

Но в последнее время что-то замечаю,  
Что ты стала мне слишком часто изменять. (с.29)

С проблемой стихотворного размера связан также вопрос о целесообразности включения в печатный текст вводных слов "мол", "скажет", "говорит"<sup>14</sup> (Inquit-Formen), а также "конечно", "правда", "правильно", "ведь" и др., часто вставляемых в основной текст песен при исполнении. Нижеследующие два стиха песни "О конькобежке на коротких дистанциях":

Я, грит, болен, бьллетень мол, нет сил. И стинул.  
Вот наш тренер мне тогда и предложил: беги, мол. (с.182)

показывают, что для сохранения рамера шестистопного хорea с цезурой нужно было бы - в соответствии с другими записями и с рукописью - изменить первый стих следующим образом:

Я, мол, болен, бьллетень, нету сил. И стинул.<sup>15</sup>

Отметим также, что во втором стихе вышеприведенного двустишия, перед нами пример обоснованного сохранения слова "мол", выступающего как часть составной рифмы "стинул - беги, мол".

Комментарии к стихам (с.359-371), составленные тем же А. Львовым, показывают его полную неосведомленность в фактах, связанных с жизнью и творчеством Владимира Высоцкого. В песне "Лока вы здесь в ванночке с кафелем... (с.40) в иронической форме рассказан действительный случай, описанный в советской прессе, когда врач на антарктической станции был вынужден сам себе сделать операцию аппендицита, и потому утверждение комментатора о том, что такого рода случаи - "не редкость в лагерях" (с.360) по меньшей мере смешно и неуместно. Некомпетентность, сочетающаяся с ложной тенденциозностью, отличает и комментарии к песням на сс. 50, 104, 142, 144, 215. История создания за три дня (!) тридцати (!) песен к спектаклю "Алиса в стране чудес" (с.368 - комм. к с.259) не соответствует действительности. В песне "Театрально-тюремный этюд на таганские темы" речь идет не о спектакле "Павшие и живые" (см. комментарий к песне на с.335), а о запрещенном спектакле "Живой" и о пьесе "Деревянные кони", поставленной к десятилетию театра на Таганке. В этой же песне у Высоцкого упоминается не Войнович, а "Можайч", т.е. Борис Можаяев, автор повести "Живой". В комментарии к с.343 высказывается предположение, что стихотворение "Тушености" написано Высоцким под впечатлением от картины Сутина "Мясная туша", в то время как оно помещено в каталоге выставки Михаила Шемякина "Чрево Парижа" и относится непосредственно к ней<sup>16</sup>.

Непростительной бестактностью издателей сборника является соседство на развороте сс.348-349 фотографии семьи покойного у гроба и текста песни со словами "На мой похорона съехались вампиры" (здесь и далее курсив наш - Х.П.). В подписи под фотографией сообщается о двух сыновьях Высоцкого и Влади, хотя, как известно, обих детей у них не было. И наконец, сентиментальное посвящение последнего стихотворения - "Марине - единственной, которую я любил" (с.358) не обнаружено в рукописи самого Высоцкого.

Выход в свет первого в СССР сборника стихов В.Высоцкого под названием "Нерв" показывает, что невозможно умолчать о нем полностью, и поэтому представителям официальной культуры приходится втискивать часть его поэтического творчества в прокрустово ложе соцреализма для того, чтобы могла появиться в печати небольшая книжка стихов. О том, насколько половинчатой является эта попытка, говорит тот факт, что из без малого 700 сохранившихся стихотворений, лишь 135 были включены в сборник. И хотя среди них мы находим 14 произведений ранее неизвестных, в книге отсутствуют такие шедевры как: "Охота на волков", "Баллада о детстве", "Банька по-белому", "Чужая колея", "Правда и ложь", "Побег на рывок", "Райские яблоки", "Памятник" и др. Но и те стихи, которые опубликованы, едва ли попадут в руки миллионов любителей творчества Высоцкого, ибо большая часть на первый взгляд значительного

тиража в 55.000 экземпляров предназначена для продажи за рубежом<sup>17</sup>.

Из вступительной статьи "От составителя" (с.3-14), которым оказался известный в СССР поэт Роберт Рождественский, читатель ничего не узнает о принципах составления книги, отбора текстов, выбора вариантов, а также о специфике жанра авторской песни. Лишь в нескольких строчках, предосланных примечаниям в конце книги, говорится об ответственной миссии, взятой на себя издательством и составителем, выбрать "из многих вариантов одних и тех же стихотворений, строф и строк... наиболее совершенные в художественном отношении" (с.230). Естественно напрашивается вопрос: по каким критериям?

О поэтическом творчестве Высоцкого поэт Р.Рождественский ничего не говорит. Его больше заботят какие-то "посмертные друзья" поэта (с.3), "межданствующие снобы", якобы распускавшие при жизни Высоцкого "нелепые, почти фантастические сплетни и слухи" о нем (с.9). С пафосом говорит он о своей, Рождественского, ненависти к "публике так называемых престижных премьер" (там же), всячески бранится и, можно подумать, сводит какие-то личные счета с этой публикой, что к пониманию феномена Высоцкого, особенностям его творчества и причин его славы не имеет ни малейшего отношения. Вместо ожидаемого настоящего анализа поэзии Высоцкого, мы получаем пустые утверждения о его "интонационной и психологической достоверности" (с.5), о том, что Высоцкий "никогда не стоял над зрителями" (с.8), что его выступление в Париже в 1977 г. в составе "солидной компании" советских поэтов - "не точка, а яростный и мощный восклицательный знак" (с.13), что у Рождественского есть "свой Высоцкий" (с.4). Остается только удивляться, что составитель книги, уже много лет ведущий телевизионную передачу "Документальный экран", до сих пор не успел сказать телезрителям об этой своей маленькой тайне.

Общий тон вступительной статьи пытается внушить читателю, что творческая судьба Высоцкого складывалась весьма гладко и бесконфликтно: "Он был невероятно популярен. Достать билет на его выступление было намного труднее, чем "пробиться" летом в сочинскую или ялтинскую гостиницу" (с.8). Однако, не следует забывать о том, что организаторам концертов Высоцкого часто приходилось на свой страх и риск камуфлировать их под видом лекции от общества "Знание", "Общества книголюбов" и т.п., а для Высоцкого-певца советское радио и телевидение<sup>18</sup> при жизни и вовсе были закрыты. В предисловии мы находим и обязательное указание на неравноценность его стихов: "Он написал много песен. И, конечно, не все они равные." (с.8)<sup>19</sup>.

Но оставим Рождественского и обратимся к Высоцкому. Распределение песен по тематическим циклам весьма сомнительно. Заглавия "Занозы", "Знаки Зодиака", "Черное золото" - не более чем общая шапка, поверхностно объединяющая совершенно разнородные по сюжетам, содержанию и настроению песни. К примеру, единственным признаком, который может как-то связать восемь песен цикла "Бег иноходца", является упоминание в них о животных. Столь же неудачно, на наш взгляд, объединены четыре песни под общим заглавием "Дела семейные" (с.90-96). Редакторское распределение песен в сборнике никак нельзя оправдать редкими попытками самого Высоцкого условно отнести некоторые песни к определенным темам, что чаще всего делалось с целью маскировки их подлинного содержания.

Многие широко известные авторские названия песен изменены

по усмотрению редактора: "Песня о России", в ущерб актуальности замысла, озаглавлена как "Песня о петровской Руси" (с.100), несмотря на существование авторского варианта - "Купола"; продолжение песни "Охота на волков", не помещенной в сборнике, вероятно, по цензурным соображениям, переименовано в "Балладу о волчьей гибели" (с.191), хотя Высоцкий называл эту песню на концертах "Охота с вертолета или: Где вы, волки?", всегда отмечая, что она является завершением "Охоты на волков". Песню, озаглавленную редактором "Сон" (с.213), автор называл "Моя цыганская", и совсем уж непонятно, с какой целью "Милицейский протокол" превратился в "Объяснительную записку в милицейском протоколе" (с.134). Ряд песен дан вообще без названий, хотя таковые существуют или в публикациях, или в концертах: с.51 - "Ах, да! среда!", с.112 - "Песня о переселении душ", с.129 - "Второе я" и др.

Вершиной редакторского произвола в организации книги можно считать само название. Слово "нерв", неудачно вырванное из контекста песни "Канатоходец", на наш взгляд, искажает суть творчества Высоцкого, не говоря уже о том, что его графическое решение на лицевой стороне обложки (художник - В.Вагин) производит просто отталкивающее впечатление.

Работа издателей над текстами и записями Высоцкого представляется явно недостаточной и во многих случаях крайне небрежной из-за отсутствия какого-либо единого принципа воспроизведения песен в стиховой форме. Бросается в глаза неудачная редакторская разбивка текстов на строки (сс.53,103,142), нередко отдельные строки или строфы произвольно лишутся в виде "лесенки" (с.83,117,188). Во многих случаях не устранены повторы, относящиеся только к авторскому исполнению (сс.41,96) и нарушающие при перенесении на бумагу стихотворный размер (сс.25,55). Непоследовательно решается вопрос нормализации просторечия в поэтическом языке Высоцкого-исполнителя: в одной и той же песне мы находим, с одной стороны, орфографию "ндравится" (с.216) вместо "нравится", а с другой - "пб сто пью" (с.21), хотя для сохранения омонимической составной рифмы целесообразнее было бы употребить просторечное "только пб сту пью - тяжелой поступью"<sup>20</sup>. Приятно удивляет традиционное написание слов "Бог" (сс.35,36,62) и "Господь" (сс.100,101) с большой буквы, хотя в этом же сборнике слово "Бог" в большинстве случаев написано с маленькой буквы (сс.39,128,185,191,228).

Как в американском сборнике, так и в советском целый ряд ошибок можно объяснить трудностью реконструкции текстов по записям. Начало песни "Моя цыганская" напечатано как "Сон мне: желтые огни..." (с.213) вместо авторского "В сон мне..."; а неправильный повтор первой и последней строк первой строфы песни "Холода" в виде "Холода, холода" (с.160) искажает смысл всей строфы: "В холода, в холода / от насыженных мест / нас другие зовут города, / будь то Минск, будь то Брест / в холода, в холода".

Другие ошибки, приводящие к искажению смысла авторского текста, трудно объяснить только плохим качеством записей. Четвертый стих предпоследнего четверостишия "Баллады о времени" в авторском исполнении звучит: "если другом надежно прикрыта спина", а в сборнике напечатано "если духом надежно прикрыта спина" (с.208). В строках

где такие злые бесы  
чуть друг друга не едят

редакторская замена слова "чуть" союзом "что" (с.86) изменяет смысл строки на противоположный. Здесь же, вместо авторского

А мужик, купец и воин,  
попадал в дремучий лес

читаем:

А мужи - купец и воин -  
попадали в темный лес. (с.86)

Подобные ошибки редактора встречаются на с.134 ("Ну "разойтись" я сразу согласился" вместо "На "разойтись" ..."), с.47 ("А где-то солдат еще в сердце осколком толкало" вм. "А где-то солдата ..."), с.213 ("Свет и тьма" вм. "Света тьма") и т.д.

Хотя явных бессмыслиц, возникших случайно или умышленно в процессе небрежного редактирования текста в сборнике "Нерв" меньше, чем в американском издании, однако и здесь встречаются такие очевидные нелепости, как в стихотворении "Что Фауста ли, Дориана Грея ли ...":

чтоб я не ждал, чтоб вороны не реяли  
и ангелы чтоб жалобно не блеяли. (с.228)

По-видимому, редактор не был знаком с текстом парижской публикации этого стихотворения, где - при неправильном воспроизведении начальной строки "Что Фауста ли ..." - по крайней мере ангелы не блеют:

...чтоб вороны не реяли  
И чтобы агнцы жалобно не блеяли.<sup>21</sup>

В отличие от сборника "Песни и стихи", советское издание изобилует произвольными изменениями частей текстов, за которыми нередко скрывается вмешательство со стороны редактора по цензурным соображениям. Следующий пример показывает, как замена одного синсемантического слова другим, кажущаяся на первый взгляд несущественной, в значительной степени "смягчает" резкое высказывание автора:

А вдруг - в костер?! И нет во мне  
шагнуть к костру сил.  
Мне будет стыдно, как во сне,  
в котором струсил.  
Но скажут мне: - Пой в унисон,  
жми что есть духу! .. -  
И я пойму: вот это сон,  
который в руку.

Вместо недвусмысленного повелевающего авторского "но", мы читаем в советском сборнике безобидное "Иль скажут мне..." (с.215). По-видимому, подобными соображениями руководствовался редактор, заменяя авторское

Я буду посещать суды, как зритель,  
и в тюрьмы заходить на огонек

на "и к судьям заходить на огонек" (с.130).

Острое звучание начала "Песни о госпитале"

Жил я с матерью и батей  
на Арбате, здесь бы так

свято придуманным редакторским вариантом "век бы так" (с.31).

Руководствуясь стремлением "представить читателям прежде

всегда Высоцкого-поэта" (с.230), редактор В.Мухин и поэт Р.Рождественский сочли нужным самостоятельно исправить и довести до "художественного совершенства" отдельные строки и варианты первой строфы ранее опубликованного в газете "Советская Россия" стихотворения "Высота":

Вцепились они в высоту, как в свое,  
Огонь минометный, шквальный,  
А мы все лезли толпой на нее,  
Как на буфет вокзальный.<sup>22</sup>

Не считаясь с авторским вариантом двух последних строк:

Свинец и железо кромсали ее,  
словно кулич пасхальный

а также вариантом этой строфы:

Вцепились они в высоту, как в свое,  
огнем высоту поливая.  
А мы упрямо ползли на нее  
товарищей оставляя

их заменяют следующими, не принадлежащими Высоцкому, строками:

Но снова мы лезли, хрипя, на нее -  
за вспышкой ракеты сигнальной (с.23).

Изменяя отдельные строки и производя замены слов, редактор, ничтоже сумняшеся, разрушает то рифму:

..Так сумею исцелиться я  
из запоя скоро выйду я..."  
И пошли домой патриции  
Марку пьяному завидуя (с.94)

У Высоцкого составная рифма "исцелиться и - патриции", то стихотворный размер:

Сто сарацин убил во славу ей,  
прекрасной даме посвятил я сто смертей (с.94)

вместо авторского шестистопного ямба первого стиха:

Сто сарацинов я убил во славу ей<sup>23</sup>.

А в строке

Там сидел за столом на месте моем (с.39)

разрушен авторский четырехстопный анапест и не использован ни один из трех вариантов Высоцкого:

Там сидел за столом и/он/да на месте моем  
неприветливый новый хозяин...

Можно было бы продолжить перечисление ошибок такого рода, но это излишне отяжелило бы нашу статью.

Нельзя не отметить еще одного, мягко говоря, недостатка: некоторые стихотворения печатаются не полностью. Трудно, например, понять, почему редактор исключил последнюю строфу песни "Она была чиста, как снег зимой..." (с.170), которую автор заканчивал следующими словами:

Москва слезам не верит и слезинкам,  
ни взять мне нечего, но нечего и дать.<sup>24</sup>  
Спешу навстречу новым поединкам,  
И, как всегда, намерен побеждать.

А в песне "Там дымно..." (с.140) редактор исключает трижды повторяемый припев, органически связанный со всем содержанием песни:

Все нужные ноты давно сыграли,  
сторело, погасло вино в бокале.  
Минутный порыв говорить пропал,  
и лучше мне молча допить бокал.<sup>25</sup>

Последняя строфа известной песни "Альпийские стрелки" (с.24)<sup>26</sup> также опущена. А распределение строф в "Песне Додо" (с.66) из спектакля "Алиса в стране чудес" не соответствует ни авторскому исполнению, ни рукописи, где начинается со слов "Много неясного в странной стране...".

Примечания, помещенные в конце книги, занимают всего две страницы и ограничиваются указаниями на фильмы и спектакли, в которых исполнялись отдельные песни. Редакторы явно экономят место, не упоминая о том, что большая часть "заказанных" песен так и не прозвучали в них, а фильм "Последний жулик" вообще был запрещен (с.231). Песня "Кто-то высмотрел плод..."<sup>27</sup> написана для кинофильма "Бегство Мистера Мак-Кинли", а не для диска спектакля "Алиса в стране чудес" (с.232).

Лишь в нескольких случаях в малосодержательных примечаниях приводятся слова и обороты, встречающиеся в текстах. Среди них мы находим как редкое толкование выражения "Надя с шоколадом" (с.230), так и неправильный в данном контексте перевод английского приветствия "хау ду ю ду?" русским "как дела?" (с.231).

На последней странице сборника "Нерв" дается краткая библиографическая справка в 13 строк (с.233) с перечислением литературных публикаций Высоцкого в СССР, однако умалчивается тот факт, что за исключением одного стихотворения в "Дне поэзии", все они появились в печати лишь после смерти поэта.

Какие выводы напрашиваются из нашего разбора?

Сам факт выхода из печати двух рецензируемых сборников нельзя, разумеется, не приветствовать. Интерес к творчеству Высоцкого огромен, и любая публикация его произведений будет встречена с радостью, особенно в том случае, если к изданию будут приложены кассеты или пластинки. Вместо сделанных наспех дилетантских перепечаток случайных записей, необходимо полное, научно проверенное и тщательно подготовленное издание.

При подготовке такого издания необходимо, на наш взгляд, решить ряд принципиальных вопросов, связанных со спецификой жанра авторской песни вообще и с отличиями автора-исполнителя Высоцкого, в особенности. О некоторых трудностях редактирования поэтическая графика, орфография просторечных слов, вводные слова и пр. мы уже упомянули в настоящей статье. Помимо этого, одной из главных проблем при составлении текстов такого рода является выбор основного варианта из множества сохранившихся в рукописях и записях.

Только полное собрание стихотворений Высоцкого с указанием всех вариантов и подробными комментариями к песням может служить надежной основой для дальнейших исследований его творчества, которое своей многоплановостью привлекает к себе внимание не только

литературоведов и лингвистов, но и социологов, историков и культуроведов. Систематическое изложение принципов издания песенных текстов будет дано рецензентом в готовящейся диссертации о поэтическом творчестве Владимира Высоцкого.

•

В заключение автор статьи сердечно благодарит своих друзей, ознакомившихся с текстом в рукописи и сделавших ряд ценных замечаний.

### Примечания

1. Напр. Г.СВИРСКИЙ, *На лобном месте. Литература нравственного сопротивления*, Нью-Йорк 1979, с.463-488; Ю.МАЛЫЦЕВ, *Вольная русская литература*, Frankfurt/Main 1976, с.302-325.
2. Напр.: Р.ЛЫНЕВ, "Что за песней?," - *Комсомольская правда* 16 июня 1968; Г.МУШТА, А.ВОНДАРИК, "О чем поет Высоцкий?," - *Советская Россия*, 9 июня 1968.
3. Г.СВИРСКИЙ, *На лобном месте*, с.463.
4. В.ВЫСОЦКИЙ, "Из дорожного дневника", в кн.: *День поэзии 1975*, М. 1975, с.139. Это стихотворение никогда не исполнялось автором на концертах.
5. По одной пластинке выпустили фирмы Le chant du monde (1976), RCA (1977) и Polydor (1978).
6. *Метропол*, М. 1979, с.17 и 189-214.
7. Mihail СНЕМІАКІН, *Ventre de Paris*, Paris 1977.
8. Ю.КАРЯКИН, "О песнях Владимира Высоцкого", - *Литературное обозрение*, 1981, № 7, с.94-99; И.КРЫМОВА, "О Высоцком", - *Аврора*, 1981, № 8, с.98-115. Кроме того, имеются многочисленные статьи в различных областных газетах. Специальный выпуск московского машинописного журнала "Клуба самостоятельной песни" *Менестрель* (август-сентябрь 1980) посвящен творчеству Высоцкого.
9. *Литературная газета*, 8 октября 1980; *Советская Россия*, 19 октября 1980; *Дружба народов*, 1981, № 5, с.269-270; *Литературная Грузия*, 1981, № 8, с.57-61; *Москва*, 1982, № 1, с.166-169; *Дружба народов*, 1982, № 1, с.136-141.
10. Напр.: *Третья волна*, сентябрь 1980, с.5-9; *Русская мысль*, 27 августа 1981; а также некоторые публикации в русскоязычной прессе США.
11. Напр.: В.ДЕЛОНЕ, "Нет меня, я покинул Россию", - *Континент*, № 26, 1980, с.167-174; П.ЛЕОНОВ, *Владимир Высоцкий и другие*, Нью-Йорк, 1981.
12. Vladimir VYSOTSKY, *Concert in Toronto*, recorded live 4.12.79, Kismet Record С.О., New-York, 1981. - Vladimir VISSOTSKI, *Le vol arrête* (2 пластинки), Le chant du monde, Paris 1981. Владимир ВИСОЦКИ, *Автопортрет*, Балкантон, 1981. - В 1982 г. в США вышел альбом из двух пластинок, с которым автор этих строк, находясь в Москве, еще не смог познакомиться.

13. У Даля, "скинья" толкуется как "куца, сѣнь, шатерь; походная церковь израильтянь.." см. В.И.ДАЛЬ, *Толковый словарь живого великорусского языка*, изд. 3-е, т.4, СПб.-М., Б.Г. стб.183.
14. При исполнении чаще всего произносится как /грит/.
15. См. сб. *Нерв*, с.116, где стихотворение печатается с правильной разбивкой.
16. См. ссылку 7 настоящей рецензии.
17. В Москве книгу оказалось возможно купить только в валютном книжном магазине (т.н. "Березка"), в количестве одного экземпляра "в одни руки".
18. Кроме показа по ТВ кинофильмов, в которых Высоцкий исполняет свои песни.
19. См. подобные высказывания в примечаниях к публикациям в *Литературной газете* (8 окт. 1980) и в журнале *Москва* (№ 1, 1982).
20. Написание "пѣ сту пѣю" соответствует рукописи Высоцкого.
21. В.ВЫСОЦКИЙ, "Две просьбы", - *Третья волна*, сентябрь 1980, последняя страница обложки.
22. В.ВЫСОЦКИЙ, "Сквозь огневую полосу. Стихи", - *Советская Россия*, 19 окт. 1980, с.4.
23. Кроме того, авторское нарушение литературной нормы употреблением "сарацинов" вм. "сарацин" придает речи рассказчика определенную стилистическую окраску.
24. Вариант второго стиха: "Но не намерен больше я рыдать."
25. Существует несколько вариантов этой строфы, см. напр.: *Песни русских бардов*, Париж 1978, серия 4, с.53; В.ВЫСОЦКИЙ, *Песни и стихи*, с.74.
26. См. В.ВЫСОЦКИЙ, там же, с.198.
27. Авторское название в рукописи: "Не - до".

Heinrich PFANDL (Graz)



Klaus HARTENSTEIN, Das erklärend-kombinatorische Wörterbuch im 'Smysl ↔ Text' - Modell. Studien zu den lexikologischen Grundlagen der Bedeutungsexplikation und ihrer lexikographischen Verwendbarkeit. München: Sagner, 1981 (Slavistische Beiträge, Band 148), VIII, 277 S.

Die überarbeitete Fassung der Bochumer Dissertation von Klaus Hartenstein ist die unseres Wissens erste umfassende monographische Arbeit zum Modell 'Smysl ↔ Text' (MST) in der westlichen Slawistik und Linguistik insgesamt und markiert somit - ähnlich wie der Aufsatz von Peter Schmidt, *Lexical Semantics in the 'Meaning → Text' Approach*, *Russian Linguistics* 6, 1981, 121-149 - den Beginn einer kritischen Auseinandersetzung mit den vor mehr als fünfzehn Jahren in der Sowjetunion erstmals vorgestellten Ideen von I.A. Mel'čuk, A.K. Žolkovskij und Ju.D. Apresjan (vgl. dazu den rezenten Überblicksartikel von I.A. Mel'čuk, *Meaning - Text Models: A Recent Trend in Soviet Linguistics*, *Annual Review of Anthropology* 10, 1981, 27-62).

Natürlich konnte Hartenstein nur auf einen beschränkten, wohldefinierten Teilbereich des Modells eingehen, und angesichts der von den drei genannten "Konstrukteuren" und ihren Mitarbeitern in Publikationen gesetzten Schwerpunkte ist es kein Zufall, daß die Konzeption des mit dem Grammatikmodell integral verbundenen erklärend-kombinatorischen Wörterbuchs (EKW) den Ansatzpunkt geliefert hat.

Der erste Teil der Arbeit ist eine Erörterung der theoretischen Konzepte der Konstrukteure im *lexikologisch-semanticischen Bereich* und bezieht sich im wesentlichen auf den *theoretischen Stand* zu Mitte der Siebzigerjahre. Das Beispielmateriale zum EKW stammt ausschließlich aus Publikationen zur russischen Lexik (vgl. in Ergänzung dazu aber den jüngst erschienen Artikel mit französischen Beispielen I.A. Mel'čuk - L.N. Iordanskaja - N. Arbatchewsky-Jumarie, *Un nouveau type de dictionnaire: le dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain*. Six articles de dictionnaire, *Cahiers de lexicologie* 38, no.1, 1981, 3-34).

Im zweiten Teil geht es um die *empirische Überprüfung der praktisch - lexikographischen Eignung* ausgewählter Bedeutungsexplikationen aus dem EKW-Material im Vergleich zu traditionellen Worterklärungen aus S.I. Ožegov, *Slovar' russkogo jazyka*, 10. Auflage, 1973. Informanten wurde dabei die Aufgabe gestellt, durch sogenannte "Reduktionsparaphrasen" die vermeintlich explizierten Lexeme anzugeben, wodurch sich ein Maß für die Benutzerfreundlichkeit der lexikographischen Angaben gewinnen ließ.

Kommen wir nun zu einigen bemerkenswerten allgemeinen Aspekten des Buches sowie zu einigen Detailfragen.

Der erste Teil der Arbeit erweist sich als ausgezeichnete kritisch-differenzierte Einführung in die zugrunde gelegte lexikalisch-semanticische Theorie. Verstärkt durch den Umstand, daß viele der zentralen Aussagen der Konstrukteure nun erstmals in einer zuverlässigen deutschen Übertragung vorliegen und leicht zugänglich sind, wird zweifellos ein wichtiger Beitrag zur weiteren Rezeption des Modells 'Smysl ↔ Text' ge-

leistet. Die vom Verfasser selbst (Anmerkung 1) angesprochene Einschränkung, daß im wesentlichen einschlägige Veröffentlichungen der Konstrukteure nur bis zum Jahr 1975 berücksichtigt wurden, beeinträchtigt die Darstellung der Grundkonzeption des EKW auch aus heutiger Sicht kaum. Speziell an der Konzeption der Worterklärungen haben sich seitens der Konstrukteure in der Zwischenzeit keine umwälzenden neuen Aspekte ergeben. Die Präzisierung des Konnotationsbegriffs in einem Aufsatz von 1980 ist mitberücksichtigt und kritische Sekundärliteratur wird auch über das Jahr 1975 hinaus zitiert.

Etwas problematisch ist lediglich die in der Arbeit verwendete "formale Notationsweise der semantischen Sprache des EKW". Die entsprechenden Beispiele sind entweder aus Ju.D. Apresjan, *Leksičeskaja semantika*, Moskau 1974, entnommen oder von Hartenstein nach diesem Muster konstruiert. Dazu ist zweierlei anzumerken:

1) Gemäß dem aktuellen Stand der MST-Theorie wäre zunächst auf die Verwendung von Kasusrollen als Etikette bei den durch Pfeile dargestellten Relationen in den semantischen Graphen zu verzichten. Hartenstein selbst weist auf diesen Umstand hin: die von Apresjan als einzigem Konstrukteur zunächst vorgeschlagenen Kasusrolle werden von diesem selbst in seiner jüngsten monographischen Arbeit wieder verworfen (vgl. *Leksičeskaja semantika* 1974: 130 f. vs. Ju.D. Apresjan, *Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli 'Smysl ↔ Tekst'*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 1, 1980: 10,98).

2) Unter Weglassung der Kasusrollen entspricht die "formale Notation der SemS des EKW" etwa dem formalen Basic Russian, wie es von A.K. Žolkovskij und I.A. Mel'čuk im Aufsatz *O semantičeskom sinteze, Problemy kibernetiki* 19, 1967, 177-238 verwendet wurde. Dieses Basic Russian wird noch in Apresjan 1974 als "semantische Sprache" bezeichnet, d.h. es dient im Modell zur Repräsentation der Bedeutung (smysl) von natürlichsprachigen Sätzen (tekst). Demgegenüber wird in I.A. Mel'čuk, *Opyt teorii lingvističeskich modelej "Smysl ↔ Tekst"*, Moskau 1974, der genannte Status des Basic Russian unterlaufen, indem zwei getrennte Repräsentationen - eine semantische und eine tiefensyntaktische - etabliert werden. Aus deren Sicht erscheint das ursprüngliche Basic Russian als hybrides semantisch-tiefensyntaktisches Konstrukt, das im weiteren nicht mehr verwendet wird.

Auf den Umstand, daß "zwischen der SemS des EKW und der Metasprache, die im MST auf der Ebene der semantischen Repräsentation verwendet wird, erhebliche Unterschiede" bestehen, weist Hartenstein selbst nur kurz hin. Man kann den Zusammenhang aus aktueller Sicht etwa so fassen: Die Beispiele für die "formale Notationsvariante der SemS des EKW" sind nichts anderes als (durch Kasusrollen angereicherte) tiefensyntaktische Strukturen der jeweiligen wortsprachlichen Bedeutungsexplikationen. Da Fragen der formalen Notation in der vorliegenden Arbeit jedoch keine zentrale Rolle spielen (eine längere Behandlung erfahren nur die Relationen COORD und ATTR - vgl. S. 61 f. und 161 f.) ergeben sich aus dem geschilderten Sachverhalt keine weiteren Komplikationen.

Die ausführlicheren Stellungnahmen Hartensteins im ersten Teil der Arbeit beziehen sich vor allem auf Probleme der wortsprachlichen Bedeutungsexplikation, d.h. auf die SemS des EKW.

Insbesondere werden folgende Teilprobleme behandelt: das Lexikon und die Syntax der SemS; der elementare Charakter der Ausdrücke der SemS; das erweiterte Lexikon der SemS; die Heuristik der Auffindung der Ausdrücke der SemS; der ontologische Status der Ausdrücke der SemS; der künstliche Charakter der SemS; die Struktur der Ausdrücke der SemS; Probleme der Synonymie und der Homonymie in der SemS;

Den meisten der vom Autor bezogenen Standpunkte können wir uns anschließen. Nicht einverstanden sind wir mit der pragmatisch-inhaltlichen Auslegung des Tautologie-Begriffs, der Hartenstein zunächst den Vorzug zu geben scheint (S.77 f.). Der Umstand, daß einem durchschnittlichen Wörterbuchbenützer - Hartenstein nimmt einen Muttersprachler an - mit synonymischen Worterklärungen der Art *neščast'e = 'beda, gore'*, *beda = 'neščast'e'*, *gore = 'beda, neščast'e'* durchaus gedient sein mag, weil ihm die erklärenden Wörter in jeder der drei Definitionen hinreichend verständlich sind, mag zwar zutreffen, doch bedeutet dies in letzter Konsequenz, daß ihre Aufnahme in ein erklärendes Wörterbuch fast einem Formalakt gleichzusetzen wäre (ebenso wie die Genusangaben bei morphologisch eindeutigen Substantiva). Die uns hier wohl eher interessierende Frage ist, ob sich den genannten Lexemen dekomponierte Bedeutungsexplikationen zuordnen lassen, die von Muttersprachlern akzeptiert werden und die die Stellung der betreffenden Lexeme im lexikalischen System der Sprache angeben. (Übrigens greift Hartenstein im zweiten Teil der Arbeit selbst wieder auf den formalen Tautologie-Begriff zurück, wenn es um die Möglichkeit zur Expandierung von Worterklärungen geht - s.u.).

Besondere Erwähnung verdient die ausführliche Erörterung von Fragen der adäquaten Bedeutungsexplikation verschiedener Typen von Kausativa durch standardisierte Elemente der SemS (S. 47 f.); im Kern geht es um *neposredstvenno* für Kausativa mit direktem Kontakt der Aktanten, und um *eksplicitno* für intentionale Einbezogenheit des Agens in die Handlung. Nicht anschließen können wir uns allerdings dem Vorschlag, das Kunstwort *kausirovat'* überall durch *pričinjat'* zu ersetzen (S.48): zum einen scheint uns das Kunstwort durchaus intuitiv verständlich, zum anderen ist *kausirovat'* als zweiwertiges Prädikat konzipiert, während *pričinjat'* - auch von der Objektsprache Russisch her - als dreiwertig angesetzt wird - vgl. dazu auch die zitierten (S.48) Worterklärungen *X soobščaeť Y-u, što P = 'X eksplicitno kausiruet to, što Y znaet, što P'*; *X nakazyvaet B za C D-om = 'X pričinjaet B-u, soversivšemu prostupok C, zlo D s celju.....'*. Dementsprechend ergeben sich nach Einsetzen von *pričinjat'* in Worterklärungen im zweiten Teil der Arbeit ungünstige Auswirkungen auf die sprachliche Richtigkeit von Bedeutungsexplikationen.

Eine letzte kritische Anmerkung: die Angabe von Aktanten im Fall von *X -čajnik* (S.91), *X -kofe* (S.95) wäre zu streichen, denn die genannten Substantiva legen keine "Situation" mit semantischen Aktanten fest (dies im Gegensatz zu der Feststellung in Anmerkung 17).

Den Schluß des ersten Teils bildet eine kritische Darstellung zweier wesentlicher Bestandteile der Wörterbuchartikel im EKW - des Rektionsmodells und des kombinatorischen Teils mit den lexikalischen Funktionen. Da diese beiden Bestandteile

der EKW-Theorie jedoch nicht unmittelbarer Gegenstand der Arbeit Hartensteins sind, wollen wir auf die Kritikpunkte hier aus Platzgründen nicht detailliert eingehen. Was die Zielrichtung der Argumente betrifft, nämlich die Schaffung eines lesbaren und benutzerorientierten EKW, so verweisen wir auf die unserer Ansicht nach richtungweisende Darstellungsform im *Anglo-russkij sinonimičeskij slovar'*, herausgegeben unter der Leitung von A.I. Rozenman und Ju.D. Apresjan, Moskau 1979.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um die empirische Überprüfung der Tauglichkeit ausgewählter Bedeutungsexplikationen für die lexikographische Praxis, genauer, um die Verstehbarkeit der betreffenden Worterklärungen. Damit werden Behauptungen der Konstrukteure und Gegenbehauptungen sowjetischer Opponenten einer praktischen Überprüfung unterzogen. Der operationale Test besteht darin zu ermitteln, inwieweit Versuchspersonen in der Lage sind, einen vorgegebenen Satz in einen anderen Satz umzuformen, "der zu dem Ausgangssatz in Synonymierelation steht, sich aber von diesem dadurch unterscheidet, daß in ihm bestimmte, besonders gekennzeichnete Lexeme des Ausgangssatzes auf ein einziges Lexem reduziert worden sind" (S.144). Mit anderen Worten: Sätze, in denen die Bedeutungsexplikationen gewisser Lexeme voll ausgeschrieben vorliegen, sollen durch Reduktionsparaphrasierung in Sätze mit den explizierten einfachen Lexem umgeformt werden, z.B. *Policija v sootvetstvii s predvaritel'ny'm rasporjaženiem lišila Petra svobody za vorovstvo - Policija areštovala Petra za vorovstvo* (S.223).

Um die Qualität des EKW-Materials vor dem Hintergrund der bestehenden lexikographischen Praxis ermesen zu können, wurden zum Vergleich Bedeutungsexplikationen aus dem Wörterbuch von Ozegov 1973, freilich in entsprechend expandierter Form (s.u.) herangezogen.

Als Versuchspersonen nahmen ausschließlich Muttersprachler - je 6 Personen für das EKW-Material und für die Ozegov-Expansionen, und eine weitere Person, die in der Evaluationsphase die Synonymie unterschiedlicher Reduktionsparaphrasen zu beurteilen hatte - teil. Das Testmaterial bildeten Bedeutungsexplikationen folgender 13 Verben und 4 Adjektiva: *areštovyvat'*, *drobit'*, *saviset'*, *nabljudat'*, *nakazyvat'*, *predlagat'*, *prenebregat'*, *provocirovat'*, *razbivat'*, *ubeždat'*, *udarjat'*, *učityvat'*, *učit'sja*, *ostorožnyj*, *pročnyj*, *spravedlivyj*, *jasnyj*.

Zusammenfassend zum Test formuliert Hartenstein mit aller Vorsicht, die ihm angesichts der geringen Datenbasis geboten erscheint, daß "die SemS des EKW bezüglich ihrer Eignung für Bedeutungsexplikationen in einem erklärenden Wörterbuch mit der Definitionssprache des Wörterbuchs von OZEGOV durchaus konkurrieren kann" (S.249). Hat man als Maß die Anzahl positiver Lösungen bei der Reduktion im Auge, so könnte man angesichts des bedeutend besseren Abschneidens der EKW-Definitionen sowohl insgesamt als auch bei fast allen Einzelwörtern - man beachte auch die beachtliche Anzahl 100-prozentiger Lösungen, vgl. Tabelle S.247-249 - das Resultat freilich noch eindeutiger zugunsten des EKW formulieren.

Eine ganz andere Frage ist freilich das von Hartenstein an anderer Stelle (S.65) aufgeworfene Problem, ob Definitionswörterbücher mit derart ausgefeilten Bedeutungsexplikationen überhaupt ein Bedürfnis der Benutzer - durchschnittlich gebildeter Muttersprachler - befriedigen, oder, eine ganz andere Frage, wie ein Typ von EKW für den Fremdsprachenunterricht oder Nichtmuttersprachler auszusehen habe. Was die Benützung eines einsprachigen Wörterbuchs von Typ des EKW durch Nichtmuttersprachler betrifft, so scheint uns jedenfalls eines klar: da die Elemente der Definitionssprache nicht notwendig auch Elemente des Grundwortschatzes der Fremdsprache sein müssen (die meisten werden es dennoch sein), und da auch der syntaktische Bau der Bedeutungsexplikationen vielfach sehr komplex geraten kann, scheint uns ein Einarbeiten in die SemS des EKW für diesen Personenkreis zugegebenermaßen unumgänglich; gleichzeitig führt dies aber zu einem ganz anderen Verständnis von Lexik und Semantik, als dies bisher im Sprachunterricht der Fall ist.

Im Zuge der Konfrontation von Ožegov und EKW berührt Hartenstein wesentliche Fragen der Vergleichbarkeit von Bedeutungsexplikationen. Auslösendes Moment dafür ist der Umstand, daß die Beispiele aus Ožegov zunächst knapper und weniger explizit abgefaßt sind - ein mechanisches Abzählen der Seme zeigt dies deutlich. Um einen annähernd gleichen Dekompositionsgrad zu erreichen, schlägt Hartenstein den Weg der Entfaltung (Expansion) ein, d.h. er ersetzt Elemente der gegebenen Bedeutungsexplikation durch deren eigene Worterklärung, wie z.B. *arestovvat' = 'Podvergat' arestu kogo-n.'* - *arest = 'Zaključenje pod stražu'* (S.170-171). Außer der rein formalen Bedingung, daß ein Sem nicht durch weniger als zwei andere, von ihm ausdrucksverschiedene Bedeutungskomponenten zu substituieren ist, kommen noch einige inhaltliche Gesichtspunkte zum Tragen. Erstens sind Redundanzen zu vermeiden, die durch Homonymie- und Synonymiebeziehungen des Substituts in seiner neuen Umgebung entstehen können (vgl. S.170 f.). Zweitens ist bei der im Testmaterial vorgenommenen Belegung von Variablen der Kasusrollen mit Wortformen konkreter Lexeme auf die eventuell nötige Tilgung von Bestandteilen der Bedeutungsexplikation zu achten, z.B. *Učitel' udarjaet po stolu ukazkoj = 'Učitel' rezko i kratkovremennu' privodit' kompaktnyj predmet ukazku v kontakt s predmetom stolom'* - zu tilgen sind 'kompaktnyj predmet' und 'predmet'; zur dahinter stehenden Frage, ob und in welcher Form überhaupt Angaben über die Belegung von Aktantenstellen in der Bedeutungsexplikation enthalten sein sollen, vgl. S.131 f. Schließlich ist es wegen des Fehlens selbst obligatorischer Aktantenangaben bei Ožegov oft nötig, entsprechende Ergänzungen von Hand anzubringen; das Problem des Beitrags der syntaktischen Relationen innerhalb der Bedeutungsexplikationen zum Dekompositionsgrad wird ebenfalls angesprochen, vgl. S. 159 f. Angesichts der im Buch mehrfach vermerkten Tatsache, daß es an "intersubjektiv nachvollziehbaren Kriterien" zur Feststellung des relativen Dekompositionsgrads von Bedeutungsexplikationen fehlt, sind Hartensteins explizit nachvollziehbare, operationale Schritte bei der Erstellung des Testmaterials eine saubere und zur weiteren Bearbeitung der aufgezeigten theoretischen Probleme anregende Lösung.



Jiří MARVAN, Prehistoric Slavic Contraction. Translated by Wilson Gray. University Park and London: The Pennsylvania State University Press 1979. 188 S.

0. Dieses Buch beschreibt und interpretiert den Prozeß der slavischen Kontraktion, der vom 9. bis zum 11. Jahrhundert dauerte und in dem später tschechischen Gebiet seinen Fokus hatte.

1. Um das in der Arbeit verwendete begriffliche Instrumentarium zur Interpretation sprachlicher Daten vorzuführen, legt Marvan im 1. Kapitel einen Teil seiner Terminologie fest und bringt Beispiele, die zunächst noch keinen Bezug auf die Kontraktion selbst nehmen. Er unterscheidet chronologische, territoriale und typologische Charakterisierung eines Lautwandels; der Vorteil letzterer liege in der Anwendung interner, organischer Kriterien. Im Rahmen der typologischen Charakterisierung unterscheidet Marvan zwischen folgenden Lautwandeltypen: *stable isogloss* (= keine Veränderung), *compact isogloss* (ergreift homogen das ganze Territorium), *non-compact isogloss* (die Ergebnisse des Lautwandels sind je nach Gebiet verschieden, wobei ein Ergebnis mit dem Ausgangspunkt identisch sein kann), und *disjunctive isogloss* (erfaßt bloß einen Teil des Territoriums, im Rest erfolgt kein Lautwandel). - Meines Erachtens ist es dem Autor nicht gelungen, den Unterschied zwischen einer *non-compact isogloss*, bei welcher auf einem Teil des Territoriums das Resultat mit dem Ausgangspunkt identisch ist, und einer *disjunctive isogloss* klarzumachen; es scheint sich doch um verschiedene Formulierungen desselben Sachverhaltes zu handeln (verschiedene Beziehungen zum System und zur Oberfläche werden zwar postuliert, aber nicht erklärt). Marvan spricht sich dagegen aus, *non-compact isoglosses* als Zeichen der Auflösung einer Spracheinheit aufzufassen, denn dies wäre eine bloß auf die Oberfläche bezogene Auffassung, die sich dann als falsch herausstelle, wenn nach einer *non-compact isogloss* eine *compact isogloss* das ganze Territorium erfasse, womit das Weiterbestehen der Spracheinheit bewiesen sei. Dem muß man entgegenhalten, daß eine *compact isogloss* überhaupt keine Spracheinheit voraussetzt: in Sprachbünden teilen völlig verschiedene Sprachen *compact isoglosses*. Eine Unterscheidung zwischen *non-compact isoglosses* und *disjunctive isoglosses* dahingehend, daß nach dem Wirken der ersteren eine *compact isogloss* möglich sei und daher eine Spracheinheit noch bestünde, nach dem Wirken letzterer jedoch keine *compact isogloss* möglich und daher die Spracheinheit schon untergegangen sei, scheint mir daher nicht möglich.

2. Um sein Konzept zu verdeutlichen, bespricht der Autor die Entwicklung der urslavischen Konsonantengruppen. Bei den Gruppen *k, g, p, b, t, d + l, n, m* kommt er zu sehr schönen, verblüffend symmetrischen Ergebnissen. Wenn man jedoch in Betracht zieht, daß die zugrundeliegende Tabelle ziemlich willkürlich angeordnet ist (warum z. B. die Reihenfolge *k, g - p, b - t, d* und nicht etwa *t, d - k, g - p, b* ? - man sieht, daß die Tabelle eigens so konstruiert wurde, daß sie das gewünschte Resultat bringt), wird klar, daß die Symmetrie künstlich ist: bei der Wahl der Reihenfolge *t, d - k, g - p, b* geht sie völlig verloren.

Systemhaftigkeit kann man nur dann mit Hilfe von Tabellen nachweisen, wenn die Tabelle in ihrem Aufbau ein linguistisches Faktum reflektiert (wie z.B. das Vokaldreieck - das man als Tabelle auffassen kann - die Topographie der Artikulationsstellen der Vokale im Mund darstellt); die Tabelle  $k, g - p, b - t, d$  (horizontal) -  $l - n - m$  (vertikal) tut dies aber kaum. Symmetrie in einer solchen Tabelle kann der Mnemotechnik, nicht aber der Erklärung sprachlicher Phänomene dienen.

3. Im 2. Kapitel findet man die Verteilung von kontrahierten Silben auf verschiedene Wortformen in verschiedenen Sprachen übersichtlich zusammengestellt.

4. Als Kontraktion im Slavischen werden bloß Fälle mit intervokalischem  $j$  betrachtet, nicht also z. B. die Silbenzusammenziehung im Imperfekt.

5. Da die Kontraktion nur einen Teil des slavischen Territoriums erfaßt und die anderen entsprechenden Eigenschaften besitzt, sei sie ein *disjunctive change*.

6. Es gibt Kontraktionssprachen (bzw. -dialekte) - Polnisch, Ober- und Niedersorbisch, Tschechisch, Slowakisch, Slowenisch, Serbokroatisch, und Nicht-Kontraktionssprachen - der Rest des Slavischen.

7. Im 3. Kapitel werden die Kontraktionssprachen dem Fokus (Tschechisch, Westslowakisch), der zentralen Region (Ostslowakisch, Obersorbisch, Südpolnisch, Nordslowenisch) und der Peripherie (der Rest der Kontraktionssprachen bzw. -dialekte) zugeordnet. Der Teil der Nicht-Kontraktionssprachen (bzw. -dialekte), der sekundär von Kontraktionsisoglossen erfaßt wurde, gehört der Transperipherie an (Bulgarisch, Makedonisch, Ukrainisch). - Der Typ *sǎbiram* z.B. ist als morphologische Isoglosse sekundär in die Transperipherie eingedrungen.

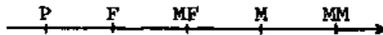
8. Nordrussische Silbenzusammenziehungen werden nicht in Zusammenhang mit der "echten" Kontraktion gesehen, die Thema des Buches ist.

9. Im 4. Kapitel wird die sogenannte *primary* oder *phonetic contraction* besprochen: Sie erfolgt, wenn sie Kontrahenden hohe Vokale ( $i, y, e, o$ ) sind, und zwar ausnahmslos.

10. Die Regel, daß vor einem palatalen Vokal der Konsonant weich sein muß, wurde in der zentralen Region durch die Kontraktion unterdrückt, während sie in der Peripherie beträchtlichen Widerstand leistete.

11. Im 5. Kapitel folgt eine sehr interessante globale Beschreibung der Entwicklungslinie der slavischen Kontraktion. Ich schreibe "Entwicklungslinie", weil sie sowohl den chronologischen Ablauf erfaßt als auch die Kontinuität des phonetisch/phonologischen Einflusses (er nimmt ständig ab) und des morphologischen Einflusses (er nimmt ständig zu) in sich bündelt. Marvans Konzept könnte man durch einen Pfeil symbolisieren, der dreifach interpretierbar ist: erstens als Zeitachse; zweitens als Achse, auf der jedes Quantum des Einflusses der phonetisch/phonologischen Ebene auf den Kontraktionsprozeß durch einen Punkt auf dem Pfeil symbolisiert; und drittens als

Achse, auf der ebenso das jeweilige Quantum des morphologischen Einflusses ablesbar ist, bloß in umgekehrter Richtung: je näher zur Pfeilspitze, desto weniger Phonetik bzw. Phonologie und desto mehr Morphologie. - Die chronologische Reihenfolge der einzelnen Kontraktionsetappen ist: P (*primary contraction*), F (*phonological contraction*), MF (*morphonological contraction*), M (*morphological contraction*), MM (*morphologized contraction*); in dieser Reihenfolge nehmen die phonetisch/phonologischen Bedingungen für den Wandel kontinuierlich ab, die morphologischen nehmen zu. Die sechste Etappe, J (*jer contraction*), steht etwas abseits, sie stellt einen neuen Impuls dar. - Unser Pfeil sieht also so aus:



Dieses Konzept zweier kontinuierlicher, unabhängig voneinander mit dem Zeitablauf Hand in Hand gehender, in ihrer Richtung (zu-/abnehmend) ungestörter linguistischer Prozesse stellt die Methodologie der diachronischen Linguistik vor entscheidende Fragen. Ist neben einer synchronen Regelmäßigkeit und Systemhaftigkeit (die zweifelsohne besteht) auch eine diachrone möglich, die frühe Phänomene mit späten zu einem System verbindet? Mir scheint dies schwer vorstellbar, weil ich kein Medium kenne, das ein diachrones System tragen könnte (das Medium der synchronen Systeme ist der menschliche "Geist"). - Marvan geht allerdings auf diese Implikation nicht ein. - Mir scheint es, daß man mit der Möglichkeit rechnen muß, daß hinter der Eleganz dieser "Entwicklungslinie" eine ähnliche Künstlichkeit steckt, wie sie in 2. aufgezeigt wird; ob es so ist, kann ich derzeit nicht beurteilen - genausowenig, ob die von Marvan vorgeschlagene relative Chronologie der Kontraktionsetappen zwingend oder zumindest die einfachste der möglichen ist, oder ob alles nur wegen des schönen Schemas konstruiert wurde; jedenfalls hätte Marvan diese Notwendigkeit bzw. Einfachheit durch mehr explizit genannte Argumente untermauern sollen.

12. In den Kapiteln 6 bis 11 werden die einzelnen Kontraktionsetappen ausführlich besprochen.

13. Im 8. Kapitel bringt der Autor eine sehr ansprechende mathematische Definition der "großen Ähnlichkeit" von Kontrahenden, die Bedingung für MF (*morphonological contraction*) ist; die Eleganz ist diesmal "echt", weil die zugrundeliegende Tabelle linguistische Strukturen widerspiegelt: es handelt sich um ein Vokalsystem, also um eine systematisierte Topographie von Artikulationsstellen (vgl. 2.). Dasselbe gilt für die Definition der "kleinen Ähnlichkeit" von Kontrahenden im folgenden Kapitel, welches auch deswegen interessant ist, weil Marvan hier die morphologischen *stimuli* ihrem Gewicht nach ordnet; herkömmliche morphologische Proportionen werden nach exakten Kriterien in Klassen eingeteilt, die sich dann jeweils spezifisch auf den Sprachwandel auswirken. Der morphologische "Kontext" des morphologischen Wandels wird dadurch ähnlich exakt und griffig, wie es lautliche Bedingungen bei Lautgesetzen sind.

14. Ferner führt Marvan das Funktionieren und die innere relative Chronologie von Kontraktionen mit drei Kontrahenden vor Augen, um sie dann an konkreten Beispielen zu demonstrieren.

15. Im 13. Kapitel wird darauf hingewiesen, daß die alten Quantitäten nur im Kontraktionsterritorium erhalten sind. Dieses Kapitel bringt außerdem die Auswirkungen der Kontraktion auf das phonologische System, z. B. die Entstehung der Weichheitskorrelation und den damit im Zusammenhang stehenden Schwund des epenthetischen *l* im Westslavischen.

16. Das 14. Kapitel beschäftigt sich mit den Kontraktionsparadigmen in der Morphologie, z. B. mit der Entstehung der neuen "kontrahierten" Adjektivdeklination aus der ehemals "zusammengesetzten", und überhaupt mit den morphologischen Auswirkungen der Kontraktion.

17. Das 15. Kapitel ist der individuellen Besprechung der Entwicklung der Formen *tojq*, *ženojq*, *toji*, *dobrěji*, *mojeji* und der alttschechischen Dualformen des Pronomens *mojb* und westslavischen A sg. m. *jí* gewidmet. Im 16. Kapitel, das sich speziell mit der Konjugation beschäftigt, wird bewiesen, daß der Schwund der Jerlaute nach der Kontraktion stattgefunden hat. - Hier wird auch für die Athematizität des Verbuns *děti* plädiert (mit hethitischer Parallele); *znati* wird als ursprüngliches *zbnati* rekonstruiert, ferner werden die Verben *nachati* (westslav.), *tráti* (alttsch.), *trajati* (südslav.), *pláti* (alttsch.) diskutiert.

18. Im 17. Kapitel geht es noch einmal um die relative Chronologie zwischen der Kontraktion und dem Schwund der Jerlaute, hier aber vor allem für das Mittelslowakische. Ferner wird der Einfluß der Kontraktion auf der Jerschwund aufgezeigt.

19. Im 18. Kapitel werden die mittelslowakisch-südslavische Beziehungen erläutert und territorial und chronologisch interpretiert.

20. Das 19. Kapitel beschäftigt sich wieder mit der Konjugation, und im abschließenden 20. Kapitel werden u. a. extralinguistische (politische, historische, geographische) Daten mit den linguistischen Fakten der Kontraktion und der Jerschwundes in Zusammenhang gebracht. - Es folgen Literaturangaben und Register.

21. Es ist zu bedauern, daß man in diesem Buch keinen kurzen Überblick aller behandelten Pradigmen, Systeme und Veränderungen ohne jede Interpretation, also ganz "junggrammatisch", findet. Dadurch wäre die Darstellung leichter lesbar, denn im gegenwärtigen Zustand wird vorausgesetzt, daß man alle diese Daten übersichtlich geordnet im Kopf hat. Das Buch ist also nicht besonders geeignet, über die Tatsachen der Kontraktion zu informieren, sondern bietet eher dem, der mit ihnen schon eng vertraut ist, neue Möglichkeiten der Interpretation. Auf vieles wird nur angespielt, anstatt es mitzuteilen.

Dafür bietet das Buch andererseits viel mehr, als der Titel vermuten ließe: viele Ideen von großer Relevanz für die Methode der diachronischen Sprachwissenschaft. Wenn auch manches nicht vorbehaltlos akzeptiert werden kann, so ist dennoch alles eine eingehende Diskussion wert. Insoferne ist dieses Buch für alle Linguisten wichtig und wertvoll und nicht nur für jene, die sich speziell für die slavische Kontraktion interessieren.

## D I S K U S S I O N



К ПОНИМАНИЮ "КОНТРРЕЛЬЕФОВ" В.Е. ТАТЛИНА

Одной из конкретных редакций общеполитической проблемы отношения "искусства" и "жизни" является вопрос об отношении "произведения искусства" к "вещи", как к предмету, взятому в обыденном или в каком-либо ином контексте вне искусства. Обращение к этой редакции может быть плодотворным, так как понятия "вещь" и "произведение искусства" оказываются более подвижными, чем категории "искусство" и "жизнь" и потому обещают более содержательное развитие категориальной оппозиции.

Существуют по меньшей мере четыре способа снятия оппозиции "вещь" - "произведение искусства":

1. Растворение художественного содержания в утилитарном.
2. Растворение утилитарного в художественном.
3. Одновременное растворение художественного и утилитарного в третьем - религиозном, мифологическом и т.п.
4. Способ художественного и вещного, образующий единство нового типа.

"Контррельефы" В.Е.Татлина являют собой образцы последнего способа снятия указанной оппозиции. Смысл его можно представить с помощью топологической модели отношения "внешнего" и "внутреннего". Рассматривая художественное произведение как, скажем, товар или собственность, мы выносим вещное содержание предмета на поверхность, оставляя его художественный смысл внутри. Напротив, в кустарной копилке, сделанной в виде наружной колески, внутри оказывается вещно-утилитарный, а на поверхности - художественный смысл.

Синтез внешнего и внутреннего реализуется в ряде топологических конструкций типа "ленты Мебиуса". В искусстве его можно видеть в "контррельефах" В.Е.Татлина. Но чтобы понять его культурно-исторический и эстетический смысл, полезно обратиться к его более известному историческому варианту, реализованному в наиболее чистом виде в классическом рельефе.

Поскольку речь пойдет не о конкретных работах, а о принципах их построения, уместно ввести понятия "принцип рельефа" и "принцип контррельефа" и попытаться раскрыть их значение. Заимствуя термин В.Е.Татлина для целей теоретического конструирования, мы хотели бы подчеркнуть, что вся ответственность за его интерпретацию ложится на нас. Логическое противопоставление "принципу рельефа" можно выразить и термином "антирельеф", но термин "контррельеф" стал уже привычен и звучит лучше.

Рельеф как форма изобразительного искусства хорошо сохраняет свою связь с художественным ремеслом и миром вещей: мебелью, ювелирными изделиями и т.д. Принцип рельефа состоит в том, что поверхность вещи трактуется как однородная материальная оболочка, будь то смальта мозаики, гипс, бронза или камень. В рельефе разнородная материальная и предметная структура реальной вещи изображается в единой предметно-материальной поверхности.

Хотя этот принцип существует почти столько же, сколько само искусство, особенно культивировался он классицизмом, который требовал от поверхности рафинированной однородности и всякую гетерогенность склонен был рассматривать как варварство.

Такое понимание "принципа рельефа" противопоставит тем толкованиям рельефа, в которых упор делается не на предметность поверхности, а на ее геометрические свойства и, прежде всего, на

отношение к плоскости. Рельеф в таком случае понимается как пластика, противопоставленная плоскости.

На этом пути возникает соблазн трактовать татлинские контррельефы как рельефы "оторвавшиеся от плоскости" (А.А.Стригалева).

Бесспорно, бытие рельефа тесно связано с плоскостью и идеей ее преодоления, но простейший отсчет углублений и выпуклостей до сих пор оказывается в художественном и эстетическом отношении малопродуктивным. Не случайно, именно на этом пути контррельефы часто смешивают с "обратным" рельефом (инталии и пр.).

Классицистический рельеф важен в контексте нашего анализа не только потому, что он был более всего распространен в эпоху, от которой Татлин отталкивался и которую преодолевал, но и потому, что в нем одновременно реализовался принцип перспективы, как ценность, в равной степени преодолевавшаяся авангардом начала века. Общим для перспективы и принципа рельефа является своего рода художественный монизм - сведение некоторого многообразия к единству: для рельефа - предметной поверхности, для перспективы - точки зрения.

За этими единствами стоят различные типы субъективности. Линейная перспектива символизирует глаз зрителя, а за единой субстанцией рельефа стоит единство творца и мировой субстанции, то есть креационистский миф.

Предметный мир возникает на поверхности рельефа из единого фона (который можно мыслить не только как плоскость, но и как предельную неразличимость предметностей в единой субстанции, а для белых или золотых рельефов - как свет). По мере приближения к зрителю эта субстанция приобретает все более четкие пластические формы предметов. Мир рельефа рождается по мере приближения к зрителю. Перпендикуляр, опущенный на поверхность рельефа, есть ось, соединяющая двух субъектов: зрителя по эту и творца по ту сторону его поверхности. Сам же рельеф оказывается разделяющей их гранью, пределом видимости.

Структура рельефа моделирует процесс рождения вещи, мира и его бытия для зрителя. Сам рельеф - тоже вещь в мире вещей, символически раскрывающая способ своего бытия, бытия оболочки, поверхности, к которой стянуты все мировые отношения. Это делает рельеф предметом необычайно автономным, замкнутым на себя и замыкающим на себя все прочие отношения мира.

Поскольку и творец и зритель структурно включены в самую суть рельефа, их отношения к нему становятся свободными. Никто не должен прилагать усилий для поддержания его художественной целостности и смысла. Автономность классического рельефа поэтому лучше всего соответствует кантовскому принципу незаинтересованного созерцания, того трансцендентального эстетизма, который равно далек от молитвенного или утилитарного взаимодействия предмета с человеком.

Противопоставление татлинских "контррельефов" классицистическому рельефу подтверждается именно тем, что в нем утверждаются оба указанных единства: единство гомогенной поверхности и единство перспективной точки зрения. Контррельеф Татлина уже не вещь, но, скорее, агрегат вещей. Его единство сохраняется в силу того, что контррельеф не порывает с идеей станкового произведения и его композиционной замкнутостью. Если бы Татлин порвал и эту связь, то противопоставление его работ классицистическому искусству потеряло бы достаточное логическое основание.

Как ни парадоксально, в контррельефах сохраняется как раз композиционное единство произведения, активно отрицавшееся

авангардом в целом и Татлиным в частности, выдвигавшим на место композиционной целостности целостность конструкции. Основное различие между ними в том, что композиция - формальна, а конструкция - содержательна. Парадоксальность ситуации состоит в том, что формальная композиция классики оставалась содержательной вследствие содержательности ее художественных форм, в то время как новое понимание композиции, отказавшееся от традиционных форм в пользу геометрии сделало ее действительно формальной. В частности, это можно показать на идее, центральной для нового понимания композиционной целостности, - идее "равновесия" произведения. Равновесие элементов композиции предполагает уподобление произведения геометрико-механической конструкции с определенным "центром", относительно которого и рассчитывается это равновесие. Таким образом мы имеем дело с третьим принципом единства и, соответственно, третьей "точкой" в структуре произведения.

Наличие в произведении равновесия оказывается условием, обеспечивающим незаинтересованное созерцание, так как в противном случае распадающийся предмет искусства требовал бы от зрителя участия, поддержки. Борьба авангарда с композиционным равновесием была таким образом борьбой за автономия, безучастностью, борьбой за активность.

В конструкции, противопоставленной композиции, различается материал и функция. Материал замкнут в предмете, а функция направлена вовне. Через функцию предмет включается в активную деятельность, становясь орудием в достижении целей. Материал же - не то, с помощью чего достигается цель и удовлетворяется заинтересованность, но лишь то, на чем живут структуры деятельности. Замена композиции конструкцией в искусстве не может быть реализована полностью без утраты искусства как такового. Концепция "открытой формы" есть ни что иное как ассимиляция действия в систему композиционного единства произведения. Тем самым действие и осуществляющий его человек вытягиваются в произведение искусства и теряют в нем свою автономию и свободу.

Татлин в своих контррельефах остановился на пол-дороги, сохранив "станковую" установку, да и позже, в Памятнике Третьему Интернационалу - лишь модифицировал классический композиционный принцип, но не отказался от него. Вращение Башни есть новое воплощение принципа равновесия классической композиции с той только разницей, что точка превращена в ось вращения. Здесь метаморфоза - одно из следствий трехмерности композиции.

Антитезой композиционной уравновешенности оказывается не динамика или кинетика вращения - а распад, взрыв, требующие от зрителя вмешательства. В перспективе последовательного разрушения кантовского созерцания и следует рассмотреть контррельефы, чтобы обнаружить скрытый в них смысл.

Ели бы композиционная целостность татлинских контррельефов могла быть сведена к выполнению принципа уравновешенности, то смысл контррельефов был бы не больше учебного упражнения. Стоило ли ради этого порывать с принципами перспективы и рельефа? Нет, для понимания подлинного смысла контррельефов нам нужно увидеть в них больше, чем непоследовательность.

В действительности "контррельефы" Татлина не укладывались в рамки "созерцательного" любования. Н.Пунина верно отмечал, что созерцание, как характерный способ восприятия классического искусства, неприменимо к творчеству Татлина. "Давая искусству реальное назначение, мы посвящаем на многие тяжелые заблуждения человечества, в том числе и раньше всего, на созерцание. Ис-

кусство рождается вторично." (Н.Пунин, "Татлин", 1921, с. 22.) На место созерцания в искусстве Татлина приходит активный, деятельный дух.

Практически, несмотря на композиционное равновесие, взрывающаяся вещь, некогда заключенная в оболочку своей формы, Татлин выдвигает требование ее деятельного и творческого синтеза. Человек должен собственными усилиями собрать распавшиеся фрагменты вещи, став центральным звеном нового машинообразного агрегата. Если в контррельефах это усилие остается в рамках духовных возможностей субъекта, то в Летатлине оно становится уже непосредственным физическим процессом.

Нельзя недооценивать радикализма этого сдвига.

Средневековая традиция, идущая вслед за античностью и теряющаяся в глубокой древности, понимала форму как божественную данность и внешнюю причину бытия вещей, как нечто, что воспроизводится, но не творится человеком. Форме противопоставлялся пассивный материал, сам по себе бесформенный.

Однако развитое в новое время понимание категориальной оппозиции "форма - содержание" позволило к концу XIX века видеть форму и в самих естественных или искусственных материалах. Интерес к "материаловедению" вышел за рамки техники и приобрел самостоятельное значение во многих областях деятельности, в том числе, в искусстве. Признание индивидуальности и оформленности за ранее бесформенной стихией было созвучно анархическим и демократическим настроениям. Тому, что ранее было вынуждено нести на себе внешнюю форму, теперь придавалось самобытное формальное достоинство. Татлин призывал художников "повернуть глаз осозанием".

Однако новое понимание формы материала требует пересмотра его отношения к человеку. Ранее форма вещи опосредовала отношения между человеком и миром вещественных субстанций, ныне сам человек теряет свою внешнюю форму и, становясь своего рода субстанцией, начинает чувствовать к другим субстанциям род органической симпатии. Но в чистом виде эта симпатия бесформенна. Подлинную форму ей придает лишь творческий акт, синтезирующий многообразие жизненных отношений.

В классическом искусстве фундаментальный творческий акт, создавший формы мира, принадлежал Творцу. Авангард 20-х годов поставил "мир Божий" под сомнение и обратился к поискам более устойчивых и надежных форм мира. В поисках таких более устойчивых форм мысль устремляется в Космос, из бесконечной перспективы которого К.Малевич видит "супремы", непостижимые в узких границах земной доли. (См. Б.Гройс, "Малевич и Хайдеггер")

Татлин находит этот мир в мастерской, у верстака, в груди технических полужабинок, еще не потерявших запаха дерева и еще не заключенных в удушливую оболочку наследственных форм. Мир берется в состоянии становления, на пути. Отныне целостность произведения ложится ответственностью как на художника, так и на зрителя.

Понятна теперь "суровость" искусства Татлина, она имеет не психологический, а онтологический смысл. Хаотический мир, этот "паутинный дол снастей", нужно удерживать "железною подковой, мертвой рукой" (В.Хлебников) от распада. Неплутность задачи не оставляет места благодушной незаинтересованности кантовского созерцателя. Требуемые усилия превосходят все, что знало европейское искусство Нового времени.

Н.Пунин уловил эту энергоемкость авангардистской эстетики

в формуле "нагруженности" произведения искусства, образующей непрерывно возрастающий ряд. (Н.Пунин, "Татлин", 1921, с. 18) Однако, уловив общий смысл идей возрастания нагруженности, Н. Пунин не заметил, что в его формуле числители и знаменатели растут с одинаковой скоростью, так что их отношение остается неизменным. Не заметив этого инварианта собственной формулы, Н.Пунин и не истолковал его. Мы можем предложить свою интерпретацию.

Горизонтальная черта дроби, символизируя сохранение целостности все возрастающих нагрузок числителя и знаменателя, проходит по человеку, от которого искусство требует все больших усилий: как от художника, так и от зрителя. Если для адекватного восприятия импрессионистской живописи еще достаточно человеческой впечатлительности, то здесь, перед сверхзадачей творения нового мира из новых форм человеческих сил может не хватить. Где же границы требуемых сил? Способен ли человек выполнить выпавшее на его долю историческое предназначение, или он окажется не в силах справиться с ним, так же как не в силах оказался летать с помощью Летатлина?

Мы не беремся ответить на этот вопрос. Однако должны заметить, что даже если таковые силы обнаружатся, с их помощью (а может быть именно в силу их действия) зритель так и не сможет увидеть "контррельеф", подобно тому как он видел классическое произведение искусства. Видеть вещь может только тот, кто находится вне ее структуры и в достаточной степени свободен от нее. Человек, слившийся с вещью в производственном или творческом акте, сам стал частью того целого, которое должен созерцать, но даже изнутри не может созерцать, ибо обязан действовать. Освобождение стихийных сил материала и творческой инициативы человека лишило его самого свободы и возложило на него бесконечную ответственность, в то время как строгая упорядоченность классики обеспечивала субъекту возможность беспечного созерцания и познавательного любопытства.

Правда, остаются другие способы восприятия и понимания "контррельефов", ставшие актуальными несколько позже: стайлинг и музейное отчуждение.

Для стайлинга нет ни авангардистской творческой свободы, ни безразличного созерцания. Стайлинг опирается на престижное и потребительское вожеление. Творческий акт сохраняется в стайлинге как мифологическое воспоминание о подвиге. Не став героем и творцом нового мира, человек сохраняет еще возможность мнить себя таковым. Тот, кто не в силах создать машину, может еще считать себя ее винтиком. И с точки зрения винтика "контррельеф" становится магическим символом каких-то сверхвозможностей.

Двадцатый век знает несколько разновидностей стайлинга: бунтарский, национал-социалистический, технократический. И в каждом из них складывается мифология, способная дать интерпретацию "контррельефу".

В музейном же отчуждении сам предмет становится прозрачным. Интерпретация вытесняет форму и зрителю предстает некий образ времени и культуры, далекий от настоящего, а потому безопасный и милый. Как и все музейные экспонаты, "контррельефы" В.Е.Татлина обрастают интерпретациями, множественность которых делает каждую из них относительной. В ореоле толкований они приобщаются к бесконечной панораме художественных и культурных явлений, сливаясь с ними в исторической перспективе.



МАЛЕВИЧ И ХАЙДЕГГЕР

Обычный метод описания художника или его творчества с позиции искусствоведения предполагает нейтральность исследователя. То есть предполагает его способность с нейтральной позиции описать специфические черты предмета, отличия или сходства рассматриваемых художников с какими-то другими художниками или другими направлениями и т.д. Когда мышление обращается к искусству в форме искусствоведческого анализа, оно обращается к нему подобно тому, как позитивные науки обращаются к своему предмету. Мышление такого типа описывает мир искусства в его отличиях и сходствах.

С другой стороны, существует и позиция активная, которая задает вопрос об истинности искусства, т.е. о том, прав ли художник или не прав, о том, соответствует ли его искусство истине или не соответствует. Эта позиция чаще всего критикуется как позиция догматическая. Предполагается, что критик, исследователь априорно навязывает в этом случае некоторую догму художнику и затем выясняет, соответствует ли то, что делает художник, какой-то умоглядной конструкции или нет. Поэтому позиция, предполагающая отношение художественного творчества к истине объектно отвергается.

Исследователь, как правило, стремится избавиться от своих личных симпатий и антипатий и занять объективную, нейтральную позицию по отношению к искусству. Но обе позиции, т.е. догматизм и нейтральность, имеют некоторую общую предпосылку. Это предпосылка преимущественного положения, которое занимает мышление по отношению к искусству. Предполагается, что или мышление описывает с нейтральных позиций искусство или оно что-то предписывает искусству, но в обоих случаях оно стоит над искусством, господствует над ним. Это господство раздваивается на две формы: на форму нейтральную и на форму догматическую. Конечно, каждый судящий об искусстве чувствует некоторую неловкость из-за того, что он связан с определенной эпохой, с определенными симпатиями и антипатиями, со своей специфической системой оценок. И это именно та неловкость, которую он пытается преодолеть, чтобы судить об эпохе объективно. Раздвоенность на догматическую и на нейтральную формы сознания была преодолена в свое время в известной формулировке Гегеля, писавшего, что век, в котором мы живем (в котором он жил), есть век историзма. Иначе говоря, специфичность мышления ученого-гуманитария состоит в историзме, т.е. именно в отсутствии такой специфичности. Исторический универсализм мышления и есть специфическая индивидуальная черта того времени, которому соответствует гегелевское мышление, гегелевская философия. Однако к чему привела такая формулировка? Она привела к представлению о том, что после того, как универсализм мышления достигнут, т.е. после того как мышление заняло такую историческую позицию, при которой получило возможность свободно судить обо всем, искусство той же эпохи утратило смысл.

Гегель пишет о том, что начиная с эпохи господства духа, господства мышления, искусство уже не может сказать ничего нового, потому что искусство представляет истину в чувственной форме. И поскольку теперь наконец достигнут историзм, достигнута свобода, то, следовательно, чувственная форма не нужна.

Искусство уже не может сказать ничего истинного в том смысле, что оно не может поставить под сомнение право мышления. Оно может быть только предметом интереса для мышления. Это не означает, что Гегель вообще отрицал за искусством его собственную проблематику. Он видел ее в выражении внутреннего опыта художника. При этом Гегель выступал против копирования природы, против натурализма. Он определял для искусства специфическую сферу - сферу выражения внутреннего опыта. И мы знаем, что в действительности искусство в этой сфере и развивалось и что много в этой сфере создано. Но искусство, которое просто выражает внутренний опыт и не полемизирует с мышлением, не стремится утвердить какие-то собственные индивидуальные формы постижения истины находится в подчинении у разума. И тогда либо оно вырождается в натурализм, который просто копирует рациональную форму постижения мира, либо в какие-то формы романтизма или экспрессионизма - в качестве бунта на коленях. В обоих случаях утверждается несоизмеримость между мышлением и внутренним опытом и в то же время внутренний опыт отдалается от мышления.

Эта традиция гегелевского мышления продолжается и по сей день во всем цикле историко-типологических гуманитарных исследований. Достаточно, например, вспомнить Леви-Стросса, основателя современного структурализма, который утверждает, что фундаментальные структуры человеческого сознания сначала выявились в мифе, потом перешли в музыку, а затем в его собственную теорию. Здесь еще раз повторяется представление о том, что наконец достигнута та точка, после которой искусство уже не может ничего сказать.

Когда я сейчас говорю о том, что к искусству можно обратиться с вопросом об его истинности, то я имею в виду не истину самого искусства, т.е. не соответствие его какому-то умственному конструкту, а я имею в виду ответ на следующий вопрос: способно ли искусство и сейчас сказать нечто истинное? То есть способно ли оно выступить в сфере самого мышления? Этот вопрос поставил себе Малевич. И он поставил его в той же форме, в которой этот вопрос был поставлен Гегелем и последующей философской традицией. Малевич не уходит от этой постановки проблемы, он ее так именно и ставит, и отвечает именно на так поставленную проблему, утверждая, что искусство все же может сказать нечто истинное. Истинное в том смысле, что сказанное им имеет отношение к мышлению и выступает на равных с мышлением правах. Для того чтобы показать, что именно здесь происходит и какой механизм здесь действует, я предприму здесь сопоставление мысли Малевича, как она выразилась в его трактатах, с той традицией, которая идет от гегелевского отрицания права современного искусства на выражение истины. Традиция эта такова: Гегель - Ницше - Гуссерль - Хайдеггер.

Интересно что Хайдеггер, т.е. последний в этой традиции, почти наш современник, приходит к выводу, как кажется, прямо противоположной. Он говорит о том, что именно искусство, будучи "ложью", является провозвестником истины, а мышление должно его только комментировать. Мы видим здесь, таким образом резкую эволюцию взглядов, и эта эволюция, соотношение этой эволюции с тем, что говорит Малевич, мне кажется, может многое прояснить и в этой философской традиции и в деятельности Малевича.

После категорического утверждения Гегеля о господстве мышления над искусством, следующим философом в этой традиции стал Ницше. Надо сказать, что судьба, которая постигла искусство в гегелевской философии постигла в ней и все остальные

формы жизни, т.е. и государство, и религию и т.д. Иначе говоря, мышление у Гегеля приобрело такую уверенность, что по существу все конечные чувственные формы – а ведь не только искусство есть чувственная форма, но и наша государственная и обыванная жизнь утратили всякий смысл и значение. В этих условиях возник вопрос: а собственно говоря, какой смысл в продолжении жизни, какой смысл в продолжении действительности? Зачем владеть свое существование, зачем строить фабрики, творить искусства? Зачем вообще создавать какие-то формы, если они уже преодолены? Тем не менее жизнь продолжалась, человек продолжал творить чувственные формы и жить в них. Отсюда возник субъективизм Ницше. Ницше с самого начала говорит о том, что все эти формы ложны, что они не обладают внутри себя никакой истиной. Устанавливается чистый произвол и устанавливается он волей человека.

Эта тема воли как двигателя истории была уже у Гегеля в его диалектике. Собственно говоря, смысл его диалектики заключается в положении: кто победил, тот и прав. Это утверждение воли мы находим и в текстах Малевича. Мы везде встречаем в них тему дионисийской, бесформенной стихии, живущей за пределами мира форм. В эту стихию погружен как внешний мир, так и сам человек. Именно эта стихия и вызывает рождение форм. Малевич говорит о цивилизациях, которые возникают и лопаются, как мыльные пузыри, о попытках создать устойчивые формы существования, которые оказываются иллюзиями, которые разбиваются хаотическим миром за их пределами. Этот выход в дионисийскую стихию воспринимался Ницше как выход через Логос, выход в смерть. Вспомним, что Ницше подписывает перед смертью свои письма "Дионис" или "Распятый". Малевич просит перед смертью уложить свое тело в форме креста. В последние годы жизни среди его работ проявляются изображения креста и человека на кресте, которые можно воспринять как автопортреты. Малевич говорит о выходе за нуль, о белом человечестве по ту сторону добра и зла, по ту сторону ценностей. Но самая характерная его фраза это пассаж в "Бог не скинут" – когда он говорит о Боге, как об отсутствии смысла: если в Боге все смыслы находят свое оправдание, то это означает, что сам он смысла не имеет, а следовательно, представляет собой бессмыслицу.

Это представление о высшем смысле, как об абсурде, как о ничто, как об отрицании, это и есть чисто ницшеанское сознание, которое манифестируется у Малевича. Малевич пишет о том, что перед откровением "ничто" молитва умрет на устах святого и меч выпадет из рук героя. Супрематизм и есть собственно говоря в этом ницшеанском контексте некое сверхчеловеческое усилие. Ведь сверхчеловек для Ницше – это такое создание, которое вышло за пределы всех ограниченных форм, вышло в абсолюте, вышло в ничто и не умерло в нем, а стало творить свою свободную волю. Это собственно говоря и есть супрематический выход. Этот выход Малевича роднит его с ницшеанским сознанием всей той эпохи. Тема зримой реальности, отделяющей от нас дионисийский хаос, дионисийскую стихию была характерна для всей русской философии того времени. Параллельно с этим у Малевича возникает и другой мотив, очень близкий для специфически русской традиции в освоении ницшеанского экзистенциального опыта. Он пишет о том, что весь мир форм базируется на идее совершенства. То есть, на том, что мы называли бы Логосом. И именно этот мир совершенства вызывает у него протест. Малевич как бы говорит, что это совершенство, поскольку оно представляет собой мир окончательных форм, по-существу отделяет человека от Бога. Он пишет, что человек, достигший совершенства,

взбунтовала бы. Ему бы стало нечего делать. Почему бы он взбунтовал? Во-первых, потому что он достиг бы полноты, а во-вторых, потому что полнота чистой идеи - полнота и совершенство самой человечности - оставила бы его изолированным: она все еще не была бы полнотой слияния с Богом, не была бы полнотой идентификации человека со всеобщим началом. Это напоминает критику "хрустального дворца" социализма и другие рассуждения подпольного человека у Достоевского. Когда самая ослепительная истина представляется человеку недостаточно ослепительной. Здесь присутствует русская и, так сказать, немецко-экзистенциальная тема борьбы с античным Логосом. Борьба с представлением о божественном порядке, как о единстве форм, как о единстве логически расчлененного мира.

Сквозь Логос Малевич стремится прорваться к бесформенному абсолютному хаосу, в котором он видит полный покой, полное примирение. Эта тема примирения, однако, достаточно сильно отличается его от Ницше. Если Ницше все время экзальтирует волю к власти, то для Малевича воля к власти и дисциплина, которая с ней связана, представляют собой негативную характеристику аполлоновского начала. Поэтому для него мир аполлоновских форм - это не то, что следует утвердить в вечном возвращении, как это было у Ницше. Напротив, это то, что следует преодолеть и отвергнуть. Малевич стремится выйти за пределы всех возможных форм, выйти за пределы аполлоновских форм, всех порождений аполлоновского сознания и дать знак самому ничто. Дать знак тому хаосу, тому абсолютному нулю, который стоит за этими формами. Но здесь возникает следующий вопрос. Если все видимое представляет собой мир форм, если за пределами этих форм есть только пустота, то это означает, что трансцендирование в нее средствами самого искусства невозможно. Что здесь имеется в виду? Если поверить Ницше и считать, что мир форм абсолютно произволен, то трансцендентный прорыв, который стремится осуществить Малевич, т.е. замысел выйти за пределы реальности и дать знак самой трансценденции, самому ничто, просто неосуществим. "Ничто" можно обозначить чисто субъективно. То есть можно сказать: вот это есть знак трансценденции. Можно совершить такой чисто волевой акт. Но этот волевой акт никак не будет мотивирован. Он станет, следовательно, еще одним выражением аполлоновского начала. Кстати, именно это имел в виду Ницше, полагая, что любое название трансценденции порождает лишь новую форму, как новую форму господства. Малевич же хочет этого избежать. Он не хочет навязывать нового мира форм. Он стремится дать истинный знак трансценденции. Как это оказывается возможным?

Для того чтобы это объяснить, нужно перейти к следующему автору упомянутой традиции, а именно к Гуссерлю, и выявить феноменологический пласт в рассуждениях Малевича. Именно этот феноменологический пласт является здесь решающим, поскольку в нем происходит формирование того знака, который Малевич дает трансцендентному. В чем же основная идея гуссерлианской феноменологии и каким образом эта идея выявляется в работах Малевича?

Гуссерль с самого начала восстал против, как он говорил, наивной позиции в отношении мира. То есть такой позиции, при которой мир представляется реальным объектом, по отношению к которому субъект занимает позицию исследователя - человека, который сначала знает мало, потом все больше и больше и по мере своего движения все более и более раскрывает мир форм, который существует объективно, независимо от него. Эта схема господствует и в материализме, и в идеализме. Акцент ставится в одном случае на объект, в другом случае на субъект, но схема

остается той же. Этой наивной позиции Гуссерль противопоставляет другую позицию, при которой сам мир форм объявляется конституированным практикой человека. То есть, то, как нам открывается предмет, это и есть он сам, сам этот предмет. Мы каким-то образом обращаемся с предметами, мы среди них, они нас окружают, они входят в наш внутренний опыт и этот внутренний опыт, собственно говоря эти предметы и строит. Этот внутренний опыт не выразим в рациональных понятиях. Но то, что он не выразим в таких понятиях, не означает, что не мы его осуществили. Мы сделали все эти вещи. Мы сделали их в своей реальной жизни своей умственной и практической, фактической практикой в мире. А потом уже готовые, сделанные нами формы мы осваиваем рационально. Таким образом мир перестает быть творением Бога, или каким-то независимым объективно-присутствующим. Мир становится творением человека, человек становится центром мира. Мы легко находим весь этот феноменологический слой в трактатах Малевича. Просто невозможно привести здесь всех тех многочисленных мест, где Малевич проводит именно такой феноменологический анализ. Он пишет о том, что все формы, вся предметность нашего мира сформировались самой познавательной активностью человека, который стремится сохранить свою самостоятельность в борьбе с миром, стремится сохранить свою вертикальность, как он пишет. Поэтому, если искусство начинает описывать мир объективных форм, оно по существу дублирует собственную работу человека. То есть имело бы смысл, по логике Малевича, для художника копировать мир внешних форм, или, скажем воспроизводить мир внутренних форм, мир переживаний самого человека, в том случае, если бы в этих формах было бы нечто божественное. Однако Малевич вслед за Гуссерлем совершает двойную редукцию. Он отрекается равно и от внешнего мира, и от внутреннего мира - от мира переживаний - поскольку и то и другое представляет собой творение самого человека, результат его собственной активности. Поэтому искусство, копируя эту активность и воспроизводя ее вторично, по существу становится излишним. Таким образом вопрос тут ставится иначе, чем у Ницше. Искусство представляется здесь не диктатом человека над миром, не изначальным аполоновским насилием над миром. Оно оказывается рефлексией этого диктата, бессильным отражением того, что происходит помимо него. Именно поэтому ницшеанский лафос не увлекает Малевича. И здесь позиция Малевича очень резко отличается от позиции других направлений, с которыми его можно ассоциировать. Я имею в виду кубизм, футуризм и т.д. Все эти направления так или иначе, но стремились выяснить какие-то реальные, и до того неизвестные отношения между вещами. Кубизм стремился сказать что-то новое о предмете; футуризм стремился сказать что-то новое о соотношении между предметами. Мы можем идти дальше. Мы можем говорить об экспрессионизме, о сюрреализме. Все они стремились найти новые формы, новые истины о том, что существует в мире, что не было раскрыто до них. Мы можем распространить это наблюдение вплоть до Кандинского, который стремился выявить, сделать зримым некоторый внутренний опыт, который ранее не был выявлен. Но эта задача с самого начала не привлекает внимания Малевича потому, что он с самого начала предполагает, что все эти формы уже выявлены и что поэтому искусству в этом отношении нечего делать. То, на что обращает внимание Малевич, это не мир форм, который создает человеческая субъективность, а сама эта субъективность. Ибо только сама чистая субъективность, само мышление, сама активность человека не обозначена. Только она не имеет знака.

Интересна в этой связи позиция самого Гуссерля. Дело в том, что Гуссерль предложил как метод философии феноменологическое описание, который лег в основу философии XX века. Гуссерль произвел революцию в философии XX века и она стала другой. Но во что превращает феноменологическое описание саму философию? Отчасти в действительность художника. Философ-феноменолог, описывая человеческий опыт, уподобляется художнику. И, конечно, это философское описание представляется философу более высоким, так сказать, более значимым, чем усилие художника. Здесь мышление снова берет реванш. Оно само занялось искусством и оказалось, что это искусство более значимое, чем собственно искусство и даже более значимое, чем сама реальность. Но одно "но" здесь все же возникает. Оно заключается в следующем. Такое конституирование мира, такая активность человека предполагает некоторую внутреннюю непрерывность его существования, т.е. способность человека жить свободно и непрерывно конституировать мир, в котором он живет. Мышление же Малевича сформировалось под знаком разрыва. Это был разрыв между тем, что можно назвать традиционной живописью и живописью, которая пришла с запада - живописью кубизма и футуризма. Искусство кубизма и футуризма было для Малевича доказательством того, что исторически возможен некоторый принципиальный разрыв в конституировании мира. Сначала был один мир, а потом стал другой мир. Причем, между этими двумя мирами нельзя было перекинуть мост непрерывного развития. Малевич все время подчеркивает, что принципы традиционного искусства, его "деревенская" ориентация, связь с природой и т.д., представляет собой нечто принципиально иное, чем искусство кубизма и футуризма. При этом там, где Малевич не выступает как участник коллективных деклараций или не выступает с партийных позиций в полемике того времени, а пишет собственный серьезный текст, у него нет особого восторга, нет интонации восторга, по поводу этого разрыва. У него есть лишь констатация того, что этот разрыв произошел и что он необратим. Именно на эту необратимость, на невозможность после этого разрыва, после самого факта этого разрыва вернуться к тому, что было, он постоянно указывает. Но это не означает, что он присоединяется к одной из сторон. Он стремится, скорее, перекинуть мост. Но какого рода мост? Этот разрыв между городом и деревней, между футуризмом и традиционным искусством и есть для него тот реальный, пережитый им, как художником, нуль или "ничто", то место, где ничего нет. Сначала было одно, потом стало другое. Это переживание резкой ломки порождает у него представление о том, что нет истории, а есть какой-то прорыв, и есть, следовательно, нуль, "ничто", чистая субъективность, которая никак не заполнена. Может показаться, что это типичное русское переживание, а для западной традиции присутствует всегда преемственность.

Однако переждем сейчас к четвертому автору рассматриваемой традиции - а именно к Хайдеггеру. Критика Гуссерля Хайдеггером, собственно говоря, и шла от переживания конечности человеческого существования, от невозможности непрерывно конституировать мир. Для Хайдеггера это был опыт не кубизма и футуризма, как для Малевича, а немецкого экспрессионизма. Именно в искусстве немецкого экспрессионизма Хайдеггер увидел этот принципиальный разрыв и отреагировал на него своим философствованием. Это была реакция, очень похожая на реакцию Малевича. Хайдеггер тоже отреагировал одновременно и на Ницше и на Гуссерля. То есть, и на феноменологию с ее непрерывным конституированием

мира и на принципиальное переживание разрыва, дионисийской стихии, которое было у Ницше. Но какова позиция Хайдеггера и как она соотносена с позицией Малевича?

Для Хайдеггера мышление именно в современном искусстве находит свою истину, потому что старый мир, в котором раньше жили люди, был миром уверенности, миром спокойствия, это был мир, в котором каждая вещь была на месте, в котором художник как и каждый человек жил в мире, т.е. в осмысленном единстве вещей. Однако по мере автономного развития мышления, человек стал все больше и больше подчинять себе этот мир. Он стал смотреть на вещи с позиции их возможного использования, неожиданно технического экспериментирования с ними, которое вывело их за границы свойственной им самим по себе надежности. Поэтому мир разрушается. Мы уже не можем сказать относительно тех орудий, которые мы теперь создаем, относительно той жизни, которую мы ведем, в какой степени они надежны. Мы уже об этом не знаем. Если человек в свое время жил в мире и понимал свое место в нем, понимал, что с ним может произойти и в какой последовательности, то сейчас мы живем в таком мире, в котором мы чувствуем себя неуверенно. Мы все больше и больше стараемся придать себе уверенности путем технической революции, экспериментаторства и т.д., однако на самом деле, чем больше мы творим, тем меньше мы знаем, что мы собственно говоря, производим и каково наше реальное место в мире. Субъективность, которая поставила себя над миром, оторвалась от него, оказалась в состоянии полной неуверенности, она лишилась своего мира.

Вот эта лишенность мира и стала, по мнению Хайдеггера, темой современного искусства. Искусство возвращает человеку зрелище утраты мира, т.е. его подлинную ситуацию в мире. И поэтому оно, будучи манифестацией "лжи", лишенности истины, является единственным обнаружением истины. Рассматривая супрематические работы Малевича, мы легко обнаружим все те структуры, которые описывает Хайдеггер, как структуры потерянности человека и утраты им мира. Прежде всего выделяется белый фон, т.е. ничто, на котором располагаются формы, не связанные друг с другом никакими отношениями, который интегрировали бы в себя человека. Иначе говоря, человеку не предоставляется места в супрематических работах Малевича. Если, скажем, и в сюрреализме, и в экспрессионизме, на который опирался Хайдеггер, да, собственно, и в кубофутуризме место это есть, т.е. человек как-то обозначен, то у Малевича мы видим только белый фон, т.е. полную нейтральность. Тем самым мы можем интерпретировать супрематизм Малевича как самую последнюю форму полной утраты мира в условиях технической цивилизации. А то, что речь идет об условиях технической цивилизации очевидно, поскольку мы видим явное машиноподобие самих этих форм, которые располагаются на этом белом нейтральном пространстве. Таким образом хайдеггеровская интерпретация, повторяю, кажется вполне естественной. Тем не менее, эта интерпретация, сколь бы она ни казалась убедительной, начинает ставиться под сомнение, если мы более тщательно разберем то, что все-таки имел в виду Хайдеггер.

Для Хайдеггера искусство - это феномен, указывающий на предмет и раскрывающий бытие этого предмета. Мышление может развиваться внутри чисто логической сферы, вообще не затрагивая предмета, но искусство, когда оно как-то раскрывается, всегда с точки зрения Хайдеггера, указывает на предмет. И правда, если мы возьмем немецкий экспрессионизм, о котором шла речь, мы всегда видим некоторое указание на предмет, некоторую корреляцию между языком искусства и определенного рода предметом. Даже если

речь идет об абстрактных формах, как например у Мондриана, то и здесь мы видим эту корреляцию, поскольку мы наблюдаем некоторый поиск пространственных соотношений. соответствующих изначально интуиции пространства, т.е. предметной интуиции пространства. Таким образом кажется, что апелляция Хайдеггера к искусству, как к такому языку, который уже наверняка и ни в коем случае не утратит предмета, оправдана. Однако мы знаем, что Малевич говорит о беспредметности своего искусства. То есть, он утв ждает свой язык, как язык, который не указывает на предмет. Это утверждение Малевича можно либо рассматривать критически, либо рассматривать серьезно. Конечно в том случае, если мы подвергаем Малевича хайдеггерианской интерпретации, мы рассматриваем этот тезис критически. Но можно воспринять этот призыв к беспредметности серьезно и признать, что Малевич здесь действительно совершает трансцендентный выход. И признать, что он его совершает именно так, как с позиций Хайдеггера его совершать нельзя. То есть, он совершает его как трансцендентальный. Это значит, что Малевич не дает знак трансценденции, которая находится за всеми известными знаками, а ищет условий существования этих знаков. Иначе говоря, Малевич стремится в искусстве совершить тот переход, который мышление совершает внутри своей сферы.

Именно возможность трансцендентального перехода традиционно выделяет мышление из всех видов ментальной активности человека. Мы можем сказать: "я думаю о том, что я думаю". Но нельзя сказать: "Я вижу свое видение" или "я чувствую свое чувство". Малевич пытается сделать то же самое в искусстве. Каким образом он это делает? Он это делает постольку, поскольку он уже все свел к феномену и за феноменом для него ничего нет. Малевич устанавливает эквивалентность между внутренним и внешним миром, зрением мира и картиной, т.е. чистым феноменом и картиной. Если философ у Гуссерля стал художником, то здесь художник становится философом. Малевич осуществляет трансцендентальный переход посредством выявления некоторых элементарных форм, некоторых элементарных единиц, из которых складывается любая картина. То есть, он по существу, совершает ту же операцию, которую совершает в своем мышлении философ, когда он выявляет формы, в которых осуществляется, скажем, истинное высказывание. Малевич хочет здесь выделить самое прекрасное, как некую субстанцию, подобно тому, как алхимия, скажем, выделяет из многих и многих веществ путем особых реакций философский камень. Такая химическая операция аналогична, по существу, любому трансцендентальному переходу в философии, когда из мышления выделяется, так сказать, чистая истина. Эта операция всегда обнаруживает себя, как что-то не вполне удачное. И то, что создает в результате Малевич - супрематизм как направление, - не является, конечно, самим по себе прекрасным, как ему это казалось. Это одно направление из многих. И мы видим, что чем далее, тем более (например, в своих рассуждениях о прибавочном элементе в живописи и т.д.) Малевич дает своему собственному супрематизму натуралистическую интерпретацию и начинает рассматривать его как одно из многих других направлений в искусстве. Супрематизм не достигает выявления чистой субъективности, выявления чистого прекрасного, чистого мышления. Тем не менее он достигает чего-то иного. Он создает конструкции, которые не столько представляют собой репрезентации внешнего мира или внутреннего мира человека, сколько альтернативные миры, новые миры.

Хайдеггер говорит о рождении техники из духа европейской метафизики: метафизическое схватывание мира, метафизическое

описание его порождает технику. Это же происходит и в супрематизме. В руках конструктивистов, в руках последователей Малевича, его формы, постольку поскольку они являются метафизическими, начинают творить новую реальность. То есть, если он указывает на какие-то вещи, то это новые вещи. Для того, чтобы формы Малевича на что-то указали, указали на какие-то вещи в мире, эти вещи сначала нужно сделать. Мы таким образом видим удивительную параллель между метафизическим мышлением, порождающим технику, и трансцендентальным переходом Малевича, который породил новую предметность и внес ее в мир. И здесь же мы сразу видим два пути метафизики, и раздвоение этих путей. Их можно условно назвать: творчество и революция.

Творческий акт есть акт внесения вещи в мир. Творческий акт не нарушает законов мира. Он меняет сам мир, потому что создает какую-то новую вещь и поэтому мир как совокупность всех вещей перестает быть тем, чем он был. Но он ничему не противоречит, он ничего не уничтожает. Проект Малевича, его метафизический проект, многим был воспринят и расценен как революционный акт. Как такой акт, который должен отменить старое и потом поставить на его место нечто новое. То есть, не как творческий, а как антитворческий акт. Малевич сразу же резко реагирует на это закрытие творческой перспективы. В его поздних трактатах усиливается антинищенская тема. Нищенская логика революции начинает быть Малевичу враждебной. Он пишет о том, что искусство не должно быть средством консолидации власти, что оно не должно выполнять роль какого-то единого образца, относительно которого граждане придут к единомыслию и т.д. Иначе говоря, нищенская линия отпочковывается от творчества Малевича, а он идет дальше в своем естественном направлении. Но вернемся немного назад: каким же все-таки образом Малевичу удался метафизический акт перехода?

Если верить Хайдеггеру, то метафизика состоит в некотором перепрыгивании. Здесь имеется в виду примерно следующее. Субъект метафизического рассуждения перепрыгивает через реальный опыт, обосновывающий это рассуждение как истину в себе. Эта хайдеггеровская структура перепрыгивания, описывает довольно точно, то, что произошло в данном случае с Малевичем. Я имею в виду "Черный квадрат" Малевича. Дело в том, что "Черный квадрат" Малевича, как абсолютно ясно видно из того, что он писал, занимает совершенно особое положение в его творчестве. "Черный квадрат", не является, по существу, одной из супрематических форм. Это не есть какая-то особая форма рядом с другими возможными формами. Это знак созерцания, относительно которого все остальные супрематические формы являются производным. Несмотря на то, что "Черный квадрат" может фигурировать и как просто геометрический квадрат, наряду, скажем, с кругом или треугольником и т.д., совершенно очевидна его особая изолированная позиция среди супрематических форм. Известно переживание, связанное у Малевича с созданием "Черного квадрата". Но что выделяет "Черный квадрат" вне всяких интерпретаций и психологического контекста? Он не похож на все остальные супрематические формы прежде всего тем, что он образителен, а не "абстрактен", и изображает не более и не менее, как "картину как таковую".

Черный квадрат есть изображение картины. То есть, собственно говоря, "Черный квадрат" есть трансцендентальная схема картины, как квадрата. Это есть картина картины. Черное есть некая абсолютная потенциальность, абсолютная нерасчлененная

картины. Мы уже видели, что для Малевича весь мир сводится к феномену, и что для Малевича, как для художника, мир как феномен открывается в картине. Поэтому "Черный квадрат" есть картина картины и в тоже время картина мира. Если все остальные супрематические работы Малевича суть, так сказать, картины мира и всех возможных миров, в т.ч. и супрематического мира, и поэтому именно в "Черном квадрате" мы видим то место, в котором располагается сама субъективность художника. Она располагается между краями черного квадрата и рамой самой работы. Вот это белое пространство и есть пространство самого созерцания, на котором возникает чистый феномен, как созерцаемое. Иначе говоря, именно в "Черном квадрате" Малевич дает знак субъективности, дает знак чистому созерцанию. Он дает ему знак, потому что он не предлагает никакого нового созерцания, и не предлагает никакой новой картины чего бы то ни было. В своих заметках по поводу выставки 23-го года Пунин пишет: "Я спросил у супрематистов, как получается "Черный квадрат"? Вход через этот квадрат? И получил ответ: "Путем колоссального внутреннего напряжения". Ответ, который для нас кажется парадоксальным." - замечает Пунин.

Что представляется парадоксальным для Пунина? Для него представляется парадоксальным, что требующим колоссального напряжения представляется предмет, который проще всего сделать. Совершенно очевидно, что другие супрематические работы Малевича сделать трудно. В них найдены какие-то тонкие соотношения, в них есть какая-то трудность. Работа же "Черный квадрат" абсолютно простая. В ней нет трудности, в ней есть чистая схема. И вот эта чистая схема обладает наибольшей трудностью для выполнения. Это именно тот парадокс, о котором говорил Киркегор, - первый человек, который пытался выявить в послегегелевскую эпоху чистую субъективность. Чистая субъективность, как ее определял Киркегор, - это именно то различие, которое вообще никак не предметом уровне не фиксируемо. Если философ, писал Киркегор, ведет себя в жизни, как обычный человек, и в то же время знает, что он философ, то именно это отсутствие различия и указывает на его субъективность. Иначе говоря, именно то обстоятельство, что работу Малевича ничто не отличает от простого чертежа, и делает ее знаком чисто внутреннего различия, знаком чистой субъективности. И, следовательно, не надо понимать дело таким образом, как понимал это Пунин, что "Черный квадрат" как-то выражает внутреннее состояние его творца. "Черный квадрат" не является в р а з и т е л ь н ы м. Выразительным является искусство типа Кандинского, например, выражающее внутренний опыт. Искусство Малевича является знаковым искусством. "Черный квадрат" есть знак, который обозначает субъективность, а не выражает ее. Также как скажем "ready made's" Дюшана, именно тем, что не произведено никакой модификации в самом объекте, не выражают изменение позиции художника в отношении объекта, а обозначают его.

Таким образом "Черный квадрат" Малевича следует соотносить не с производственной, устроительной и урбанистической традицией, а с иной традицией, указывающей на чистую субъективность созерцания и мышления. Первыми манифестациями этой традиции в искусстве были "Черный квадрат" Малевича и "Ready made's" Дюшана. Именно эти вещи указывают на парадокс созерцания, на парадокс принципиальной невывяемости самого созерцания в созерцаемом. Если мы таким образом воспримем "Черный квадрат", то и поздние работы Малевича предстают в несколько ином свете.

Часто говорят о повороте Малевича к символизму и реализму в конце его жизни. Однако такая трактовка его поздних работ

как-то не очень укладывается в общую трансценденталистскую установку Малевича. Малевич как-то не очень смотрится как человек, который замкнулся в изолированной натуралистической традиции. Напротив, именно в поздних рисунках Малевича мы отчетливо видим функционирование черного квадрата как знака, знаковое его функционирование. Черный квадрат здесь становится ликом. Если вспомнить русскую икону с окладом, становится ясно, что то, что мы видим на рисунках Малевича закрашен черным - это то, что не закрыто окладом на иконе. То есть черный квадрат указывает здесь на некоторую истинную реальность. Он совершенно теряет свой характер чего-то конструктивного, зато его знаковая природа четко выявляется.

Малевич делает в последние годы и традиционно реалистические работы. Но вспоминая об этих работах, мы ни в коей мере не можем говорить о том, что он пришел к реализму. Что такое реализм? Реализм - это всегда некоторое спонтанное - а в те годы и не спонтанное, а кем-то руководимое - обращение к реальности. Но поздние работы Малевича - это не обращение к реальности, которая для Малевича уже давно стала картиной, а возвращение к некоторой живописной традиции, взятой именно в качестве традиции, а не в качестве чего-то естественного, очевидного и отсылающего к "природе". Эти работы можно было скорее сблизить с современными концептуальными или гиперреалистическими ретро-работами. То, что является здесь предметом изображения, не есть некоторая реальность, которая внеположна изображению. Изображается сама изобразительная традиция. Сама изобразительная природа изображения делается очевидной. И если эта интерпретация верна, то мы здесь видим окончательное торжество чистого созерцания, чистого мышления, которое является целью трансценденталистского искусства Малевича. Обращение к традиции снимает здесь противопоставленность "Черного квадрата" всей остальной истории живописи и тем самым окончательно стирает видимое различие между искусством Малевича и искусством "обычного" художника, вследствие чего чистая субъективность получает свой окончательный знак - знак полной неразличимости "внешнего" и "внутреннего", традиционного и лично-оригинального.

Таким образом в лице Малевича, искусство, приняв вызов философской традиции, приняв вызов эмансипированного мышления, сумело найти возможность для того, чтобы указать на это мышление. И поскольку искусство нашло в себе возможность указать на мышление, оно следовательно, оказалось в собственной сфере мышления. То есть, художник в наше время продолжает быть в диалоге с мыслителем в общей для них сфере, а не выступает в роли пророка из иных сфер, голосу которого можно только подчиниться и принять его откровение на веру, как то советует Хайдеггер. И не в роли объекта рассмотрения для блуждающего сознания искусствоведа.

Восприятие искусства как объекта для рассмотрения извне и восприятие искусства как пророчества, которому следует поклониться изнутри, имеют общую природу. В обоих случаях за искусством утверждаются в качестве его основной характеристики обращенность на предмет. В первом случае искусство само считают предметом, а во втором случае - властным словом о мире. Но в обоих случаях признается, что с искусством нельзя спорить, его нельзя критиковать - непосредственная обращенность на предмет гарантирует искусству неприкосновенность. Беспредметная живопись Малевича вывела искусство в ту сферу, которая не ниже

и не выше рацию, а есть в точности сфера мысли. Это создало для искусства опасность, но это и открыло для него радикально новую перспективу.

T E X T E



George CHERON (Los Angeles)

## F. SOLOGUB AND M. KUZMIN: TWO LETTERS

In October of 1906 the famous actress Vera Komissarževskaja (1864-1910) initiated a series of Saturday get-togethers of her theatrical company with writers, poets and artists, while the new lodgings of her theater on Officerskaja Street in St. Petersburg were being renovated. These encounters were supposed to acquaint the members of her troupe with the latest theatrical concepts that were being advanced, as well as to expose them to some of the latest developments in literature. Komissarževskaja deemed these meetings necessary since shortly before she had hired Vsevolod Mejerxol'd as the new artistic director of her theater, who was prepared to give her theater a new Symbolist orientation. The Symbolists with their anti-naturalistic stance and Mejerxol'd with his constant experimentation attracted Komissarževskaja.<sup>1</sup> Komissarževskaja's weekly meetings were dominated by members of Vjačeslav Ivanov's entourage from the "Tower", the poet Mixail Kuzmin being among them.<sup>2</sup>

The first Saturday meeting occurred on October 14, 1906.<sup>3</sup> In all there were three "Saturdays" held. Aleksandr Blok reading his poetry, Fedor Sologub his drama "Dar mudryx pčel" and V. Ivanov's poem "Difiramb" being acted out by several actors of Komissarževskaja's company were among some of the more noteworthy events of these artistic meetings. Kuzmin not only sang his popular "Aleksandrijskie pesni", but also performed his pastoral "Kuranty ljubvi".<sup>4</sup>

Komissarževskaja's theater and her Saturday get-togethers served Kuzmin as the settings of his short story "Kartonnij domik".<sup>5</sup> In his "roman à clef" the identities of all of the characters can be deduced and as it happens they are all Kuzmin's friends and participants of Komissarževskaja's theater: Mixail Aleksandrovič Dem'janov = Kuzmin<sup>6</sup>; Andrej Ivanovič Nalimov = K. Somov<sup>7</sup>; Oleg Feliksovič = V. Mejerxol'd<sup>8</sup>; Pavel Ivanovič Mjatljev = S. Sudejkin<sup>9</sup>; Temirov = N. Sapunov<sup>10</sup>; Vol'fam Grigor'evič Daksel' = W. Nuvel'<sup>11</sup>. A description of Sologub reading his play at the third Saturday serves as background for a scene in Kuzmin's story:

В глубине длинного зала, украшенного камелиями в кадках, серо-земными полотнами и голубыми фонарями, на ложе, приготовленном будто для Венеры или царицы Клеопатры, полулежал седой человек, медлительным старческим голосом, как архимандрит в великий четверг, возглашая:

"любезная царица наша Алькеста, мольбы бессонных ночей твоих услышаны богами, вернется цветущее радостное здоровье супруга твоего Адмета."

- Зачем Вы устроили ему такое поэтическое ложе? -

"Я же не знал, какого он вида и возраста."

Здержанный смех, шепот раздавались от двери, где толпились актрисы, не хотевшие на долго засаживаться вперед к почетным гостям.

Повернув свое бледное с лоснящимся как у покойника лбом лицо на минуту к шепчущимся, перевернув шумно и неспешно страницу, сидящий на ложе снова начал.<sup>12</sup>

The publication of "Kartonyj domik" caused Kuzmin much unneeded aggravation and irritation. First of all, the story was published without the last four chapters.<sup>13</sup> Secondly, Sologub complained loudly that Kuzmin's portrayal of him in the story was demeaning and insulting. Apparently, Sologub thought that Kuzmin was getting back at him in his story because of his prolonged reading of his play at the third Komissarževskaja Saturday which caused Kuzmin to cut short his performance of his songs.<sup>14</sup> Sologub's unwarranted reaction attests to his hypersensitive nature. Georgij Čulkov, in his reminiscences, remarked in this personality trait of Sologub's:

Но обидчив и мнителен он был в самом деле болезненно. Несколько раз даже у меня с ним были недоразумения по разным незначительным поводам. Правда, эти недоразумения кончил сь благополучно и очень скоро, потому что Сологуб всегда чувствовал, что я его ценю и люблю, и охотно мирился.<sup>15</sup>

Fortunately, Kuzmin's story caused only a momentary rift between the two writers. The two letters by Sologub that follow reflect upon this curious episode.

The original of Sologub's letters are to be found in the Saltykov-Ščedrin State Public Library in Leningrad in the archive of the well-known collector of manuscripts P.L.Vaksel' (1844-1918): fond 124, ed.xr. 4071. The letters are written on Sologub's personal stationary and are signed with his real name rather than his pseudonym, which was usual for him.

N o t e s

1. E.ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala XX veka*, Prague 1925, 269-270.
2. V.VERIGINA, *Vospominanija*, L. 1974, 87.
3. In the book Vera Fedorovna KOMISSARŽEVSKAJA: pis'ma aktrisy, vospominanija o nej, materialy, L.-M. 1964, 337, the editors incorrectly give the date as October 15, 1906, however this is chronologically impossible since the 15th was a Sunday.
4. VERIGINA, op.cit. 88; K.RUDNICKIJ, "V teatre na Oficerskoj", in: *Tvorčeskoe nasledie V.E.Mejerkol'da*, M. 1978, 143.
5. M.KUZMIN, "Kartonnyj domik", in the almanac *Belye noči*, SPb. 1907, 111-151. The anonymous reviewer of the almanac noted the autobiographical element of Kuzmin's story: "Оригинальная повесть Кузьмина [sic!] "Картонный домик". Пленяет то смелое дерзновение, с которым, точно шутя и смеясь отбрасывает Кузьмин все существующие формы литературной прозы и пишет маленькую хронику нескольких дней своей интимной жизни, с такой безпредельной простотой и искренностью, которая многим не удалось бы на самых тайных и сокровенных страницах дневника. И то, что Кузьмин проходит, не скрываясь, все трудности этого только с виду легкого пути, - указывает на большее обладание талантом. (review signed K.L., *Pereval*, No.10, 1907).
6. KUZMIN: Mixail Alekseevič KUZMIN (1872-1936), poet, writer, composer. Kuzmin was commissioned by Mejerkol'd to compose the music to two productions of the Komissarževskaja Theater: Blok's "Balagančik" (1906) and Remizov's "Besovskoe dejstvo" (1907).
7. SOMOV: Konstantin Andreevič SOMOV (1863-1939), a leading proponent of the Mir Iskusstva art movement and the designer of theatrical programmes for Komissarževskaja's theater on Oficerskaja Street.
8. MEJERKOL'D: Vsevolod Emil'evič MEJERKOL'D (1874-1940), this great Russian director was in charge of the Komissarževskaja Theater for one year (November 1906 - November 1907).
9. SUDEJKIN: Sergej Jur'evič SUDEJKIN (1894-1946), artist, a member of the Mir Iskusstva and "Blue Rose" art movements, designed the stage sets for the most Symbolist-orientated production at the Komissarževskaja Theater, the play "Soeur Beatrice" (1907) by Maeterlinck.
10. SAPUNOV: Nikolaj Nikolaevič SAPUNOV (1880-1912), artist, designer of the sets for the première production of the Komissarževskaja Theater, Ibsen's "Hedda Gabler" - 1906, and the theater's most famous production, Blok's "Balagančik".
11. NUVEL': Val'ter Fedorovič NUVEL (Nouvel), 1871-1949, close to the Mir Iskusstva movement and the founder of its musical equivalent: *Večera sovremennoj muzyki*. In later years Nuvel' was Djagilev's right-hand man in his Ballets Russes period.
12. KUZMIN, op.cit. 123-124. Kuzmin in his diary (28-X-06) noted that, in his estimation, Sologub's play, although interesting,

was not well suited for public readings: "Tragedija byla interesna, no skučnovata dlja publičnogo čtenija, pritom Sologub čital, kak arxierej na 12 evangelijax" (K.N.SUVOROVA, "Pis'ma M.A.Kuzmina k Bloku i otryvki iz dnevnika M.A.Kuzmina", in: *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 92, book 2, M. 1981, 152).

13. A small notice in the modernist journal *Zolotoe runo* (No.5, 1907) incorrectly indicated that there were five chapters missing: "Вышел литературный альманах "Белые ночи" под редакцией Георгия Чулкова. В нем в числе прочих, помещены интересные стихотворения Вячеслава Иванова, Александра Блока и повесть Кузмина "Картонный домик", в которой выведены некоторые современные писатели и художники. Повесть почему-то напечатана без последних пяти глав и с довольно грубыми опечатками."
- In a letter (22-VI-07) to Kuzmin Georgij Čulkov, who was responsible for the publication of the almanac *Beľye noči*, apologizes for the shabby treatment accorded Kuzmin by the publishers of the almanac: "Я понимаю и разделяю Ваше негодование! Я в ужасе от того, что произошло. Дело было так: когда было решено, что сборник выходит на товарищеских началах - без редакции - я послал Вашу рукопись в типографию, не дочитав ее до конца, надеясь прочесть ее уже в наборе. Очевидно гнусная типография затеряло конец рукописи." (Central State Archive of Literature and Art, CGALI, f.232, op.1, ed.xr.439). Kuzmin writing to Nuvel' shared with him his indignation over this unpleasant incident: "Как Вам понравилось, что не сказавши дурного слова, меня напечатали в "Белых ночах" без последних 4-ех глав? Я от негодования прямо нем. Чулкова мало побить." (letter of 16-VI-07, CGALI, f.781, op.1, ed.xr.8). Kuzmin also sent a public letter of protest to the journal *Vesy*. No. 6, 1907, 74 (Kuzmin in this letter mistakenly writes that five chapters were missing from his story). "Kartonnij domik" was never republished. The complete manuscript, including the missing chapters, is to be found in the manuscript department of the Gor'kij Institute of World Literature in Moscow.
14. In a letter (25-VI-07) to Čulkov Sologub writes: "По поводу альманаха: очень жаль, что Кузмин так на меня сердится: я, право, не виноват в этих делах, и даже не подозревал, что моя трагедия может в чем-нибудь помешать его пьесам.[...] Не правда ли, как это неумно свирепеть на меня за то, что я во-первых написал драму, во-вторых, читал ее долго, мешая Кузмину исполнять его Куранты." (G.ČULKOV, *Gody stranstvuj*, M. 1930, 148).
15. ČULKOV, *ibid.* 147.

I wish to thank Mr.J.Barnstead of Harvard University for his assistance in clarifying a few chronological points.

ПИСЬМА СОЛОГУБА КУЗМИНУ.

1. 3 сентября 1907

Многоуважаемый Михаил Алексеевич,

В Вашем "Картонном домике" есть несколько презрительных слов и обо мне, - точнее о моей наружности и моих манерах, которые Вам не нравятся. Художественной надобности в этих строчках нет, а есть только глумление. Эти строчки я считаю враждебным по отношению ко мне поступком, мною не вызванным, ни в каком отношении ненужным и, имею думать, случайным. Я слышал, что эта повесть печатается отдельным изданием. Повторение в ней этих строк я сочту за повторение враждебного по отношению ко мне поступка.

С почтительным уважением  
Федор Тетерников

2. 5 сентября 1907

Многоуважаемый Михаил Алексеевич,

Очень жалею, что Вы и С.А.Дуслендер не застали меня. Всегда буду рад Вас видеть. Завтра я уезжаю из Петербурга не на долго, вернусь в конце будущей недели. - Нисколько не сомневаюсь в том, что названные Вами третьи лица разделят Вашу точку зрения. Но мнение третьих лиц для меня не убедительно. Я внимательно прочитал всю повесть, и уверен, что никто из изображенных Вами лиц не вынесет от своего изображения такого же тяжелого впечатления, как я: все они изображены очень мило и приятно. Я не стремился достигнуть своим письмом какого-либо практического результата, - я хотел только совершенно точно сообщить Вам мое отношение к этому; распространительного толкования мое письмо не требует, и в нем не содержится ни того, что я оскорблен, ни того, что я чего-нибудь требую; в моем письме не поднимался и вопрос о праве, потому-что юридические нормы Вами не нарушены; никаких обвинений я Вам не предъявляю, и Ваше негодование мне не совсем понятно. Мое заявление содержит в себе только то, что ограничено точным смыслом заключающихся в нем слов. Если бы мы не были знакомы лично, то никакой способ изобразить меня с Вашей стороны не послужил бы для меня поводом к каким-бы то ни было заявлениям. Но отношения личного знакомства дают каждому право обвести себя чертою, переходя за которую нежелательно. Намерения

оскорбить меня я в Вас и не предполагал, что и подтверждается  
любезностью Вашего письма; м.б. в этом сказался Ваш эстетизм,  
справедливо оскорбленный моею наружностью.

Искренно уважающий Вас  
Федор Тетерников

George CHERON (Los Angeles)

## GUMILEVSKIE ČTENIJA (AN INTRODUCTION)

The year 1981 marks the sixtieth anniversary of the tragic death of Nikolaj Stepanovič Gumilev (1886-1921), one of the founders of Acmeism. In honor of this important, yet sad, event, a group of poetry lovers and poets have compiled together a collection of materials culled from public and private archive sources devoted to Gumilev. This collection, edited by I.P.Martynov, contains much new and unpublished information on Gumilev and reflects the great interest shown in his work among the literary intelligentsia of Leningrad.

The official attitude towards Gumilev remains rather ambivalent and contradictory in the Soviet Union. While Gumilev was included in the Literary Encyclopedia<sup>1</sup> and the literary scholar Vladimir Orlov has devoted eleven pages to him in his survey of modern Russian poetry<sup>2</sup>, he has been, nevertheless, left out of the facsimile edition of Kornej Čukovskij's famous manuscript almanac "Čukokkala"<sup>3</sup> and the late Professor Žirmunskij in his commentary to the "Biblioteka poëta" edition of the verse of Anna Axmatova also did not mention Gumilev<sup>4</sup>, even though Gumilev was married to Axmatova for eight years. A separate edition of Gumilev's poetry has not appeared in the Soviet Union since 1923<sup>5</sup>. On the other hand, the situation is greatly different in the West. There exists the pioneering four volume "sobranie sočinenij" expertly edited by G.P.Struve and B.A.Filippov<sup>6</sup>, the recently-issued "Neizdannye stixi i pis'ma" with commentary by Professor Struve<sup>7</sup>, and the occasional journal publication of important material relating to Gumilev.<sup>8</sup>

The importance of "Gumilevskie čtenija" is all the more significant since it complements these materials, as well as fills in some gaps in the Gumilev biography.

"Gumilevskie čtenija" can be divided into three parts: unpublished material by Gumilev, material relating to his biography and a poetry section. The first part contains three unpublished works by Gumilev: a verse fragment ("My v posledujuščix stopax"), translations of two poems by Arthur Rimbaud and Charles Baudelaire, and an introduction to a satire of the Roman writer Petronius. The translations and introduction most likely date from Gumilev's involvement (1918-1921) with Gor'kij's translating enterprise "Vsemirnaja literatura" where Gumilev was in charge of the department of French literature. The biographical section forms the richest part of the entire collection. It contains three original documents: Gumilev's birth record, his marriage certificate<sup>9</sup>, and a contract for an edition of his poetry, which unfortunately never materialized. In addition the section "Trudy i dni Gumileva" relates much new information on Gumilev the student. It tentatively raises the point that Gumilev was acquainted with V.N.Tagancev long before the "Tagancev conspiracy" of 1921. Also of great interest is the short notice by a "Cerskosel'skij bibliofil" discussing the whereabouts of Gumilev's large library. Ida Nappel'baum's memoirs "Maitre", a chapter from her book

"Pamjat'", is a very significant and important document by Gumilev's only surviving pupil in the Soviet Union.<sup>10</sup> In it she recounts her apprenticeship along with her sister Frederika under Gumilev at the "Dom iskusstv", where he lectured on poetry after the revolution. In some ways Nappel'baum's memoirs of the "Studio" supplement those of Irina Odoevceva, another student of Gumilev's.<sup>11</sup> The final section of poetry gives a sense of continuity to our present day. First of all, there are several poems dedicated to the memory of Gumilev by his contemporaries. Although, these poems have been previously published, they constitute a memorial tribute to Gumilev. The verse of four Leningrad poets, who continue the great tradition of Russian poetry on the banks of the Neva, conclude the collection "Gumilevskie čtenija".

#### N o t e s

1. Kratkaja Literaturnaja Enciklopedija, vol.2, Moscow 1964, 444-445 (the Gumilev entry was written by Andrej Sinjavskij).
2. V.ORLOV, Pereput'ja: iz istorii ruskoj poézii načala XX veka, Moscow 1976, 117-127.
3. K.ČUKOVSKIJ, Čukokkala: rukopisnyj al'manx, Moscow 1979. Yet sixteen years earlier Čukovskij not only spoke of Gumilev's participation in his almanac, but also provided a photograph of the Gumilev contribution, see: K.ČUKOVSKIJ, Sovremenniki: portrety i štjudy, Moscow 1963, 324, and the photograph is located between pages 480 and 481.
4. ANNA AXMATOVA, Stixotvorenija i poémy, Leningrad 1976.
5. N.GUMILEV, Stixotvorenija. Posmertnyj sbornik. S predislaviem G.Ivanova, Petrograd 1923.
6. N.GUMILEV, Sobranie sočinenij v četyx tomax, Washington D.C. 1962-1968.
7. N.GUMILEV, Neizdannye stixi i pis'ma (the originals of these letters are held in Soviet state archives), Paris 1980.
8. e.g. A.HAIGHT, Letters of Nikolay Gumilev to Anna Akhmatova 1912-1915, *Slavonic and East European Review*, No. 118 (January), London 1972, 100-106.
9. This document was first mentioned by G.G.Superfin and R.D. Timenčik in Zapiski otdela rukopisej Gos.Bibl. im. Lenina, Moscow 1972, 275, and in a slightly different version in *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol XV, 1-2, Paris 1974, 186.
10. Ida and Frederika Nappel'baum are the daughters of the famous photographer Moisej Solomonovič Nappel'baum (1869-1958). Both sisters issued one book of verse apiece during the mid-1920's.
11. I.ODOEVCEVA, Na beregax Nevy, Washington D.C. 1967.

**ГУМИЛЕВСКИЕ  
ЧТЕНИЯ**

**ЕЖЕГОДНИК  
1980**



Составитель и редактор И.Ф.Мартынов

В сборник включены информационные сообщения о четырех историко-литературных вечерах "Гумилевские чтения" 1976, 1978, 1979 и 1980 гг., тезисы докладов, прочитанных организаторами этих вечеров В.Д.Порешем, О.А.Охапкиным и И.Ф.Мартыновым, документальные материалы о жизни и творчестве выдающегося русского поэта Н.С.Гумилева, а также избранные стихотворения тех, кто продолжает в наши дни на берегах Невы лучшие традиции русского модернизма. Участники "Гумилевских чтений" - люди разных профессий, эстетических и религиозных убеждений. Их объединяет прежде всего бескорыстный интерес к русской поэзии "Серебряного Века", признание творческого наследия Гумилева непреходящим фактором отечественной культуры, важным элементом духовной жизни нашего народа. Именно эти соображения побудили нас начать (пока еще в весьма ограниченных масштабах) работу по выявлению, изучению и популяризации материалов о Гумилеве и его поэтическом "созвездии".

Напечатан в количестве 4-х экз. только для участников  
"Гумилевских чтений"

/ОТРЫВОК/

... Мы в последующих строках  
Добросовестно расскажем,  
Сколько вынес рыцарь тягот,  
Сколько бедствий и напастей.

И не только не излечен  
Был от старости бедняга,  
Но и сокрушен инymi  
Оскорбленными для тала.

Ах, пока искал он вьюсь,  
С каждым днем старел все больше,  
И в морщинах, истощенный,  
Наконец достиг земли.

Тихой той земли, где хуто  
Под тенистым кипарисом  
Шлепет речка, чья вода  
Также дивно исцеляет.

Летой та река зовется,  
Пей отсюда и забудешь  
Всю печаль - забудешь ты  
Все прошедшие страдания.

Добрый край с водою доброй!  
Кто достиг его, не динет  
Никогда - затем, что это  
В самом деле Бемени.

АРТУР РЕМБО

ГЛАСНЫЕ

/Из книги сонетов/

А - черно, бело - Е, У - зелено, О - синя,  
И - красно... я хочу отыскать рождение гласных.

А - траурный корсет под стаяй мух ужасных,  
Роящихся вокруг, как в падалих или тине.

Мир мрака; Е - покой тумана над пустыней,  
Дрогание цветов, взлет ледников опасных;  
И - пурпур, ступнем кровь, улыбка губ прекрасных  
В их ярости или в их безумьи пред святиней.

У - дивные круги морей зеленоватых,  
Луг пестрый от зверья, покой морщин измятых  
Алхимией на лбах задумчивых людей;

О - звона медного глухое окончанье,  
Кометой, ангелом прощенное молчанье:  
- Омега, луч ее сиреневых очей.

ШАРЛЬ БОДЛЕР

СМЕРТЬ ЛЮБОВНИКОВ

Ложам будут нам, полные духами  
Софы, глубоки, как могильный сон,  
Этажерок ряд с рядками цветами,  
Что для нас взростали лучший небосклон.

И сердца у нас, их вдыхая пламя,  
Станут, как двойной пламенник возжен  
Пред очами душ, теми зеркалами,  
Где их свет вдвойне ясно отражен.

Вечер налетит тихий, лебединый,  
И зажжемся мы всецелою единой,  
Как прощанья сток, долгов и тяжел;  
Чтобы, приоткрыв двери золотые,  
Верный сарафим оживить вошел  
Матовость зеркал и огни былые.

ПРЕДИСЛОВИЕ К САТИРЕ ТИТА ПЕТРОНИЯ АРБИТРА  
"МАТРОНА ИЗ ЭФЕСА"

От Сарданапала, через Алкивиада, Бозмунда Тарентского, Букингема вплоть до Джорджа Бриммеля — какая удивительная цепь людей-поэтов, не творцов, а произведений искусства. Сколько их красивших себе рот, полировавших ногти, изучая в то же время недоступную смертным науку быть всегда прекрасными. С какой забавной точностью соответствуют они другой цепи, подвижников и аскетов, от Будды до Серафима Саровского. Как те о своем духовном совершенстве, эти заботились о внешнем. И их подвиг не напрасен, их слава не умрет. Об этом позаботятся и божественный Платон и Тацит, и Барбэ д'Оревицки.

Среди этих попугаев человеческого зверища Арбитр изящества Петроний занимает едва-ли не первое место. У него есть то, чего не хватало его предшественникам и преемникам — голос, проходящий сквозь века. В его словах разгадка и его и всей его породы. Не ищите в них ни дивных откровений, ни лирического порыва. Он просто умен и холоден, рассматривает жизнь, держа ее на весу, как не слишком драгоценный кубок. Автор "Сатирикона", он сделался классиком. Но я люблю "Матрону из Эфеса", даже не вполне достоверный, стилистический пустячок. Какой хохочущий юноша, какой ухмыляющийся старик рассказали арбитру эту гадкую, но забавную историю. И почему, вместо того, чтобы с ними поглумиться над несчастной, он взялся за восковые дощечки, позабыв на час любимый "Сатирикон"? Ответ ясен. Гонитель вульгарных вольноотпущенников и самого Нерона, он почувал более благородную дичь. Женщина в высшем напряжении ее духовных сил, любящая и героическая — если ее развенчать, то действительно можно читать Эврипида, любящая лишь оборотами речи, смотреть на статуи Андромахи, ценя лишь волнообразность линий. В этот день суровый Рим победил патетическую Грецию. И как странно! Впервые возвысил голос пессимистический реализм Мопассана.

## ДВА ДОКУМЕНТА О ГУМИЛЕВЕ

### I. МЕТРИЧЕСКОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ Н.С.ГУМИЛЕВА<sup>I</sup>

Сим свидетельствуется, что в хранящейся при Кронштадтской Морской Военной Госпитальной Александро-Невской церкви метрической книге, части первой о родившихся за 1886 год, под №41-м, значится следующая запись: 1886 года апреля третьего дня у старшего экипажного врача 6-го флотского экипажа коллежского советника Стефана Яковлевича Гумилева и законной его жены Анны Ивановой, обоих православного исповедания, родился сын Николай.

Таинство крещения совершил того же года апреля 15 дня протоиерей Владимир Краснопольский.

Восприемниками были: 6-го флотского экипажа капитан 1-го ранга Лев Иванович Львов и старшего врача коллежского советника Стефана Яковлева Гумилева дочь девица Александра Стефанова. г.Кронштадт. 1887-го года февраля 20-го дня.

Кронштадтской Морской Военной Госпитальной Александро-Невской церкви протоиерей Владимир Краснопольский.

Псаломщик Петр Романовский.

### II. СВИДЕТЕЛЬСТВО О БРАКЕ Н.С.ГУМИЛЕВА С А.А.ГОРЕНКО

Означенный в сем студент Санктпетербургского университета Николай Степанович Гумилев 1910 года апреля 25 дня причтом Николаевской церкви села Никольской Слободки Остерского уезда Черниговской губернии обвенчан с потомственной дворянкой Анной Андреевой Горенко, что удостоверено подписями и приложением церковной печати 1910 года апреля 25 дня.

Николаевской церкви села Никольской Слободки Остерского уезда Черниговской губернии священник (подпись)

Псаломщик Алексей (подпись).

Договор Н.С.Гумилева с Издательством профессионального  
союза деятелей художественной литературы на издание  
книги его "Стихов"

Петроград. Января 27 дня 1919 года. Мы, нижеподписавшиеся: Николай Степанович Гумилев, с одной стороны, и управляющий делами Издательства профессионального союза деятелей художественной литературы Виктор Васильевич Муйжаль (действующий согласно постановлению редакционной коллегии профессионального союза ДХЛ от ..... 1919 г.), с другой стороны, заключили настоящий договор в нижеследующем:

1. Николай Степанович Гумилев переуступает свое авторское право на "Книгу стихов" (т. I), всего размером в десять печатных листов (по 40 000 букв в печатном листе) для отдельного издания в количестве 20 000 экземпляров.

2. Издательство профессионального союза ДХЛ уплачивает Н.С.Гумилеву за предоставленное ему на указанных в сам договоре основаниях право издания поименованных произведений 14 000 рублей, т.е. десять процентов с продажной цены каждого экземпляра, определяемой в размере семи рублей, причем часть этой суммы, а именно 7 000 рублей уплачивается Н.С.Гумилеву по напечатании Издательством профессионального союза ДХЛ упомянутого в договоре произведения.

3. Договор этот обязателен для обеих сторон в течение трех лет со дня его подписания, т.е. по 27 января 1922 года. Если бы Издательство профессионального союза ДХЛ почему-либо не успело или не могло воспользоваться предоставленным ему правом издания упомянутых произведений Н.С.Гумилева, или если бы издание не успело за указанный трехлетний срок целиком разойтись, автор, Н.С.Гумилев, может считать с 27 января 1922 года вышеназванные свои произведения свободными от всяких обязательств по отношению к Издательству профессионального союза ДХЛ.

4. До истечения указанного в пункте 3-м трехлетнего срока автор, Н.С.Гумилев, может воспользоваться предоставленным им профессиональному союзу ДХЛ правом издания вышеупомянутых произведений только в том случае, если окажется распроданным все означенное издание ранее 27 января 1922 года

5. Автору, Н.С.Гумилеву, предоставляется право печатать отдельные произведения (из числа упомянутых в пункте I-м) ранее истечения указанного трехлетнего срока только в от-

## ПРИМЕЧАНИЯ

I В личном деле Гумилева-студента сохранился формулярный список его отца. После окончания медицинского факультета Московского университета (1861 г.) статский советник С.Я.Гумилев (1836-1910), родом "из духовного звания", четверть века, вплоть до выхода в отставку по болезни (9 февраля 1887 г.) служил корабельным врачом на судах Балтийского флота, ходил в кругосветное плавание на фрегате "Перевет" (май 1865 - октябрь 1866 гг.) и, удаляясь на покой (в Парском Селе его семья снимала квартиру в доме Полу-бояринова на Средней улице), продолжал поддерживать тесные дружеские отношения с такими же, как он, старыми "морскими волками": братом своей второй жены - адмиралом Л.М.Львовым, флотским инженером, отцом Ави Горенко и др. Думается, что эта среда профессиональных моряков, в которой рос юный Николай Гумилев, оказала огромное влияние на формирование его личности и круга интересов, посеяла в нем тягу к дальним путешествиям и экзотическим странам, дала материал для поэтического переосмысления в первой книге гумилевских стихов "Путь конкистадоров" (СПб., 1905). Непадучие, но прочные мистические узы всю жизнь связывали поэта с морем, морями, родным Кронштадтом ("Видно я суровому Переве снюг когда-то очередь угодить, что теперь - его и не умею ни поля, ни леса по-любить...") и трудно не усмотреть перст судьбы в том, что он окончил свои дни рядом с последними защитниками "Кронштадтской Банды" на берегу Финского залива.

Обстоятельства сложились так, что оба сына Степана Яковлевича не пошли по стопам отца. Младший - Николай - родился слабым, болезненным ребенком и очень рано увлекся поэзией, ставшей единственной страстью и делом всей его жизни; старший - Дмитрий (р.1884) - заурядный юноша, ничем не выделявшийся из среды своих сверстников, посредственно закончил в 1904 г. Николаевскую Парস্যосальскую гимназию, попытался учиться на юридическом факультете Петербургского университета (1904-1908), но, не закончив его, записался вольноопределяющим в лейбгвардии стрелковый батальон (оттуда взаяк вдова Д.С.Гумилева сведения о его учебе в Морском корпусе? - СС, т.I, с.XI). Дочь С.Я.Гумилева от первого брака Александра (р.1869) вышла замуж за флотского офицера Леонида Сверчнова, и впоследствии их сын стал спутником в африканских путешествиях, близким другом и помощником своего знаменитого дяди, крестного и тезки.

дельных дешевых изданиях типа "Дешевой библиотеки", продажная цена коих не выше одного рубля за экземпляр (определяется цель издания - распространение в широких народных массах). Таким образом не более одного произведения автор может до истечения указанного трехлетнего срока помещать в хрестоматиях, антологиях и другого рода сборниках произведений разных авторов.

6. Переуступаемое автором, Н.С.Гумилевым, по сему договору право на упомянутые в пункте I-м произведения никому ранее не переуступлено, представляется вполне свободным от каких-либо притязаний и в течение указанного трехлетнего срока не должно быть никому переуступаемо. Если же приобретаемое по сему договору Издательством профессионального союза ДЛХ исключительное право на упомянутые сочинения Н.С.Гумилева будет оспорено судебным порядком или третейским судом, или окажется поколебленным актом существования у какого-либо частного лица или учреждения преимущественного перед Издательством профессионального союза ДЛХ права на означенные произведения, Н.С.Гумилев всю ответственность за то перед судом и перед таковыми приобретателями берет на себя, по отношению же к Издательству профессионального союза ДЛХ лишается кроме того права на дальнейшее получение от Издательства профессионального союза ДЛХ еще не выданной ему остальной части договорной суммы, и Издательство профессионального союза ДЛХ вправе, если пожелает, отказаться от выпуска в свет приобретенных у Н.С.Гумилева его сочинений или же, если спор коснется отдельного из упомянутых произведений Н.С.Гумилева Издательство профессионального союза ДЛХ вправе исключить означенное произведение из числа приобретенных им произведений. Причем, если таковой спор о праве Издательства профессионального союза ДЛХ произойдет ранее того, как разойдется половина издания или же даже ранее отпечатания издания, то Н.С.Гумилев обязуется также вернуть Издательству профессионального союза ДЛХ полученную им при подписании сего договора сумму в возмещение понесенных Издательством профессионального союза ДЛХ убытков. Те же последствия, то есть обязанность вернуть полученные от Издательства профессионального союза ДЛХ суммы и лишение права на получение невыплаченной еще Н.С.Гумилеву суммы, наступают в случае неисполнения Н.С.Гумилевым отдельных пунктов сего договора.

7. Одновременно с подписанием сего договора автор, Н.С. Гумилев, должен представить в окончательно подготовленном к печати виде все упомянутые в пункте I-м свои произведения, на каждом из которых должна быть сделана надпись и подпись автора.

8. Подлинник этого договора остается у Издательства профессионального союза ДХИ, а копия его передается автору, Н.С.Гумилеву.

7 января 1919 г.

Н.Гумилев

Управляющий делами

В.Муйжель

ТРУДЫ И ДНИ ГУМИЛЕВА  
(ДОПОЛНЕНИЯ)

Двадцать лет назад, предлагая вниманию читателей первый том первого научного издания сочинений Н.С.Гумилева, его редактор Г.П.Струве справедливо указывал на то, что "не настало еще время для написания сколько-нибудь подробной, а тем более исчерпывающей биографии" этого замечательного поэта, прежде всего ввиду отсутствия необходимого для такой работы фактического материала. За годы, прошедшие с той поры, десятки русских и иностранных исследователей (найдя в меру своих сил и возможностей) по частям восстанавливали хронологическую канву трудов и дней Гумилева, беспощадно разорванную временем и теми людьми, которые хотели бы навсегда вычеркнуть его имя из памяти соотечественников. С скромную лепту в эту большую, далеко еще не законченную работу постарались внести и мы — участники четырех "Гумилевских чтений", ежегодно проводимых на берегах Невы.

Публикуемые нами два документа находятся в личном деле студента Петербургского университета Н.С.Гумилева. Закончив 30 мая 1906 г. Николаевскую Царскосельскую гимназию с посредственным аттестатом зрелости (только две отличных оценки — по русскому языку и логике), молодой поэт незадолго до этого выпустивший в свет первую книгу своих стихов, отправился на полтора года в Париж для продолжения учебн. Судя по сохранившимся от этого периода его жизни довольно скудным документам, он меньше всего думал тогда о науках, вел рассеянную жизнь завсегдатая русско-французских литературных салонов, пытался издавать собственный модернистский журнал и даже прокатился "зайцем" в Африку. Недовольные поведением сына, родители лишили Гумилева материальной поддержки, и ему пришлось возвратиться в "родные пенаты". 10 июля 1908 г. он поступил на юридический факультет Петербургского университета, а год спустя перевелся на романо-германское отделение историко-филологического факультета, гораздо больше отвечавшее его духовным запросам. Лекции и семинары одного из крупнейших русских историков начала XX века С.Ф. Платонова, профессора-лингвиста И.А.Бодуэна де Куртэна, литературоведа И.А.Шляпкина, медиевиста А.И.Малеяна и целой плеяды блестящих знатоков античного мира (Ф.Ф.Зелинского, И.И.Толстого и др.) значительно расширяли интеллектуальный кругозор Гумилева, несмотря на то, что этот "вечный" студент не отличался особен-

ной прилежностью, учился с большими перерывами (с осени 1909 г. по весну 1910 г. и с осени 1912 г. по весну 1914 г.) и покинул стены Университета, так и не защитив диплома. По рассказам одного из студентов-филологов тех лет В.В.Вейдле, Гумилев был редким гостем в здании "Двенадцати коллегий" (СС, т.4, с.У), однако именно здесь он, вероятно, и познакомился со многими своими одноклассниками - С.М.Городецким (1902-1911),<sup>х)</sup> М.Д.Лозинским, В.И. Нарбутом (1908-1912), В.В.Гиппиусом (1908-1912), Г.В.Адамовичем (1910-1916) и О.Э.Манделштамом (1911-1917) - будущим "ядром" Цеха Поэтов. Любопытно отметить, что одновременно с Гумилевым на географическом отделении физико-математического факультета Петербургского университета учился В.Н.Таганцев (1907-1912), молодой "дед", очень близкий ему по неутолимой страсти к путешествиям, частый гость литературных салонов, педантичный ученый и слонный и авантюрам человек. Факт их знакомства в те годы пока еще точно не установлен, однако вполне возможно, что они знали друг друга задолго до драматических событий 1921 г.

Патристический порыв, столь органичный для романтической натуры Гумилева, побудил его одним из первых среди петроградских поэтов уйти добровольцем на русско-германский фронт. Долгое время этот период оставался "белым пятном" в гумилевской биографии, пока однополчане поэта, ныне проживающие за рубежом, не восполнили столь досадный пробел (СС, т.1, с. XLV - LV; т.4, с.535-540). Нам бы хотелось только дополнить их рассказы еще одним весьма примечательным документом - справкой, выданной Н.С.Гумилеву 30 октября 1907 г. Царскосельским по воинской повинности присутствием, согласно которой он, из-за "болезни глаз" был "признан совершенно неспособным к военной службе, а потому освобожден от нее навсегда". Как она оказалась на деле, в трудный для России час вроденное восоглазие не помешало Гумилеву метко стрелять по врагам его Отечества (СС, т.4, с.536).

Несколько лет назад известный московский библиофил-старообрядец М.И.Чуванов любезно предоставил в наше распоряжение уни-

---

х) Имеются в виду годы их учебы на историко-филологическом факультете Петербургского университета.

нальный экземпляр четвертой книги стихов Гумилева "Колчан" (М.-Пг., 1916) с дарственной надписью на ее форзаце: "Многоуважаемому Михаилу Михайловичу Чичагову от искренно его любящего и благодарного ему младшего унтер-офицера его взвода Н.Гумилева в память веселых разъездов и боев. 27 декабря 1915 г. Петроград". Помимо чисто мемориального значения, эта тоненькая книлечка чрезвычайно ценна тем, что расшифровывает имя человека, которому было посвящено известное гумилевское стихотворение "Война" ("Как собака на цепи тяжелой...") (СС, т. I, с. 212-213). Думается, что дальнейшие разыскания в частных собраниях нашей страны и русского Зарубежья позволят выявить новые, интересные материалы о трудах и днях поэта-рыцаря Серебряного Века.



**ИДА НАШЕЛЬБАУМ**

**М Э Т Р**

**Отрывок из книги "Память"**

Шестьдесят лет молчали о нем. Шестьдесят лет "не помнили". Ну, что ж, тогда и тем, кто помнил, следовало молчать. Но сейчас когда робко, будто изподтишка, по капле начинает просачиваться имя поэта, одного из тех, кто нерушимо вписан в здание русской культуры, когда журналы уделяют то несколько строк, то несколько страниц воспоминаниям о нем, но волею авторов портрет его обрисовывается неверным, искаженным, тенденциозным — вот сейчас уже надо вмешаться, рассказать, напомнить.

Пусть не для широкой огласки, не для срочной публикации, но это должно быть написано. А написанное не исчезает. Оно живет само по себе...

Когда свершилась Октябрьская революция, то в нашем юношеском сознании она была создана для нас. Все для нас, весь мир, все дороги, вся свобода — все для нас. К 20-му году мы уже кончили трудовую советскую школу и, счастливые, пошли туда, куда нам хотелось. Стояло лишь подать заявление: Фредерика — в Университет на филологический; а я в Институт Истории Искусств. Тогда там было лишь одно изобразительное отделение. Я училась у художника Николая Эрнестовича Радлова, на отделении новейшего искусства.

Сейчас уже не помню, как мы с сестрой узнали о Доме Искусств, о поэтической студии при нем. Сам Дом Искусств многократно описан маститыми писателями, начиная с Ольги Форш, Слонимского, Федина — кончая Всеволодом Рождественским. Для меня этот дом на Мойке — стал любимейшим местом души моей. Сами стены этого Елисейского особняка, внутренняя узкая скрипучая из темного дерева лестница, белый зал — все запущенное, холодное, неживое и в то же время населенное пульсирующей новой жизнью; сами запахи этого здания — волновали, звали, манили к себе. Я не могла дождаться вечера, когда надо будет идти на занятия в Поэтическую студию.

Поэтической студией при Доме Искусств руководил Николай Степанович Гумилев. Из всех аксессуаров этого особняка я запомнила и запомнил один. В одно из гостиных на узком круглом постаменте стоял мраморный бюст — прекрасное лицо юной женщины. Оно свозило сквозь накиннутую на него вуаль. Мраморную вуаль. Не знаю, что изобразил художник, создавая эту головку — для меня в ней был образ музы поэзии. Вечно таинственной, непонятой, таящейся и прекрасной. Я полюбила и запомнила ее навсегда. Через много лет я пришла по

делу в это здание (там теперь был Дом Политпросвещения). Я пришла туда по делу и в одной из комнат — канцелярии увидела эту прекрасную знакомку. Она как и прежде стояла на своем постаменте среди суеты и треска пишущих машин, ничемная сейчас, как бы заблудшая случайно в иной мир.

...Мы занимались в узкой, длинной, ничем не примечательной комнате. За узким длинным столом. Николай Степанович сидел во главе стола, спиной к двери. Студийцы располагались вокруг стола. Как-то так получилось, что места наши закрепились за нами сами по себе. Я сидела слева от матра первого. Внешность поэта ничем не привлекала к себе внимания. Напротив, она могла и оттолкнуть. — Очень удлинненное лицо, с мясистым, длинным носом, бритая голова, рваносные, водянисто-светлые глаза.

Но руки... Великолепные узкие руки с длинными, тонкими пальцами. Я много наблюдала их игру. Сидя у стола, Николай Степанович ялял перед собой особый, похожий по форме на большой четкиник, портсигар из черепахи. Он широко раскрывал его, как-то особо играя кончиками пальцев, доставал папиросу, закрывал довольно пузатый портсигар и отбивал папиросу о его крышку. И далее, весь вечер, занимаясь, пикируя стихи, он отбивал ритм ногтями по портсигару. У меня было ощущение, что этот портсигар участвует в наших поэтических занятиях. И я счастлива, что он сохранился у меня.

Мы читали стихи по кругу. Разобрали на доске, критиковали, судили. Николай Степанович был требовательен и крут. Он говорил: если поэт, читая свои новые стихи, забыл какую-то строку, значит она клоха, ищите другую.

Гумилев мечтал сделать поэзию точной наукой. Свообразной математикой. Ничего потустороннего, надоговоренного, никакой мистики, никакой зауми. Есть материал — слова — найди для них лучшую форму и вложи их в эту форму и отлей форму, как стальную. Только единственной формой можно выразить мысль, заданную поэтом. Беспощадно бороться за эту исключительную точность формы, ломать, отбраковывать, менять...

Он говорил: часто бывает — начинаешь стихотворение какой-то строфой, оттапливаешься от нее, как от трамплина. Дальше пишешь стихи. Кончил. И вдруг, оказывается, та, первая, что к тебе пришла строфа, здесь не нужна. И отсекаешь ее. Очень часто первая строфа погибает.

Интересно, что Николай Степанович, придавая огромное значение точно найденной для данного стихотворения форме, в то же время

элементам ее не придавал такого значения. Так, например, он мечтал о создании словаря рифм. Никакое рифмотворчество, поиски новых рифмовочек не находили у него симпатии. (До чего же чужд ему был Маяковский и его новаторство!). Беря в словарь нужную тебе рифму, выбирай соответствующую твоей задаче и вкладывай в строки свою мысль. Теперь я думаю, это не было у Гумилева продумано до конца, и скорее являлось некоей бравадой, эпатажем по отношению к новаторству молодых поэтов Москвы.

Вторая часть наших студийных занятий проходила во всевозможных литературных играх. Так мы часто играли в буримэ. Были заданы рифмы и каждый из студийцев сочинял строку по кругу и должно было создаться цельное, смысловое стихотворение. Николой Степанович сам принимал активное участие в этих работах.

Наши поэтические игры продолжались и после конца официально-го часа занятий. Мы рассказывались на ковре уже в гостиной; приглашали к нам и уже "зрелые" поэты из "Цеха поэтов": Мандельштам, Случин, Адамович, Георг Иванов, Одоевцева, Всеволод Рождественский — и разговор велся стихами. Тут были и шутки, и пароды, и лирика и даже настоящее объяснение в любви, чем опытный мастер приводил в смущение своих молодых учениц.

Я уже вспоминала непривлекательную внешность Гума (так его называли). К этому следует добавить, что и одежда его была более чем скромна. Костюм лоснился, ботинки на коленях вздуты, но и в этом обличии он был величественен, как бонза. Именно таким его изобразила художница Н.К.Шведе-Рацлова. Поэт был изображен на фоне ослепительного пейзажа, написанного в манере Рериха: космическое небо, множество горных пик коричнево-желтых, на их фоне бронзовое лицо с надменной улыбкой, с прищуром раскосых глаз. Непонятно на чем он сидит, опираясь на голый округ холма согнутым локтем, в его прекрасной руке ярко-красная маленькая книга, которая, раскрытая, дрожит в воздухе на уровне лица поэта. Портрет был интересной формы, большой, квадратный, писан маслом. К великому сожалению мне не удалось его сохранить.

Трудные, еще не устроенные, полуголодные для всех нас одинаково — 20-е годы! Но это не мешало нам всем быть счастливыми. Новые люди, новые отношения, стихи, стихи свои и чужие, вечера в предоставленном новым правительством для искусства — Доме. А поздние прогулки по пустынной набережной реки Мойки! Здесь каждый камень, каждая плита под ногами, узор парашета, осенняя ве-

лень деревьев свисающих над водой - все напоминало здесь Достоевского, Гоголя, Добужинского, Остроумову-Лебедеву! И рядом с тобой настоящий поэт и его чеканные стихи, которые он щедро дарит тебе в этот незабываемый вечер.

Желание Гумилева быть единственным, быть первым, главным в каждом обществе, вероятно, мешало ему близко сойтись с людьми, даже как-то обедняло его, многого лишало в жизни, но он не мог уже сойти с избранного себе постаменты.

Думаю в этом же лежало его разобщение с Блоком. Он прекрас но чувствовал власть блоковской поэзии, но не мог, не хотел подчиниться ей! И вот Блокowskiй вечер в белом зале. Переполнено. А Николай Степанович сидит в соседней комнате и с ним его друзья по Цеху, ученики. Он не идет в зал. И они не идут. Цеховая солидарность. Но мы с сестрой уходим в зал, в маленький зал, где Блок так близко стоит против нас. И он читает и его глаза будто смотрят в нутро каждого из нас. И мы плачем от счастья.

...Чей-то концерт в белом зале. Так давно я не слышала звуков рояли! Николай Степанович сидит в боковой комнате. Подхожу, спрашиваю: "Почему вы не идете? Концерт уже начинается!" Смотрит прямо в лицо: "Не пойду. Что такое музыка? Большой шум!" Опять апатаж!

... Среди молодых поэтов нашей студии Николай Степанович выделял двоих - Константина Вагинова и мою сестру, Фредерику Нашпельбаум. У них уже и тому времени было свое лицо, свой угол зрения, своя поэтика. И мэтр это сразу обнаружил и признал. О месте Фредерики Нашпельбаум среди участников поэтической студии можно судить хотя бы по сохранившейся дарственной надписи Константина Вагинова на его книге "Путешествие в Хаос". Он написал ей: "Фредерике - Музе "Звучащей Раковины".

Приведу одно из ее стихотворений того, совсем юного периода

Листами пальцев прорастут,  
И ноги в глыбе затвердеют,  
Не оттого, что на лету  
Меня коснется пламени  
Серебристый Кифарел,  
Метатель огненного диска -  
В простой стране, где бледен свет,  
Придет ко мне земной и близкий.

И без мифических чудес  
Пройдя свой путь недолговечный,  
В тени божественных небес  
Землею ляжем человеческой.  
И тело наше зацветет  
Такими слабыми цветами,  
И вновь пустыня будет свод  
Над погребенными глазами.

И Вагинов и сестра были совсем иного поэтического плана писатели начала Гумилев. Но здесь проявилась его литературная широта. Он никак не давил на своих учеников. Его нельзя упрекнуть в нивелировке. Это неверно, что он влиял на работу своей Студии. Он поразительно умел беречь индивидуальность каждого. От Вагинова до Александры Федоровой. Она, вообще, до тех пор не писала стихов. Она была нашей с сестрой подружкой по классу и мы привели ее с собой в студию послушать, а она стала постоянной посетительницей наших занятий. Мэтр говорил о ней - "Федорова идеальный читатель" (т.е. тот читатель, кто прочел всю грамоту поэтического творчества). И, верно, после Александра Ивановича, став женой Константина Вагинова, сделалась его незаменимым советчиком, редактором его стихов.

... Летом 1921 года Николай Степанович, слякчий, принес нам свою новую книжку стихов. Маленькая, серенькая невзрачная книжка. "А подписывать буду на следующем занятии", - сказал он. В следующий раз я пришла в студию из Института Истории Искусства, а Фредерика - из Университета. Она, как и все остальные, принесла книжку. А я нет. Забыла взять ее из дому. Помню, как екнуло у меня сердце от огорчения.

"Ну, что ни! - сказал Николай Степанович, стоя со мной после занятий у парашета реки, - ведь я приду к вам послезавтра на день рождения и там подпишу. И это будет мой вам подарок".

Но... 13 июня 1921 года (по старому стилю) Николай Степанович не пришел на мой день рождения. Мы все собрались за огромным овальным столом у нас в столовой в большой квартире на мансарде Невского проспекта. К такому дню было раздобыто угощение - чай с сахаром, бутерброды и вино. Долго ждали Николая Степановича. Огорчались. Так он и не пришел, и "Шатер" остался у меня без его дарственной надписи. Долго зато хранилась у меня его надпись на групповом снимке нашей студии с мэтром. Каждый оставил на паспорт

ту свою записку. А Николай Степанович написал мне:

О зачем драгоценные плечи твои

Как жемчуг чисты и как небо покаты?

(Будто сейчас слышу как произносит он эти строки, перекашивая два О: "как небо покаты", образуя округ небосклона. Долго хранилась эта записка и все-таки пропала). И больше никогда мы не видели Николая Степановича...

.....  
Перечитав свои воспоминания о занятиях в студии, увидела, что ничего не написала о том, как относился мэтр к моим стихам. Я бы сказала - очень серьезно, требовательно, без оговорок.

Помнится один разговор. Я принесла новое стихотворение. Хотя позже я именно им открыла свою книжку стихов "Мой дом", все же запишу его здесь:

Помню детство свое без иконы,  
Без молитвы и праздничных дней,  
Вечера были так благовонны  
Без пахучих субботних свечей.

Никогда не была в синагоге,  
И в мечеть не входила с собой,  
Только жутко мечтала о Боге,  
Утомившись тоскою ночной.

И теперь у меня нет святости,  
Не вхожу я на паперть церквей,  
И веселый прикол твой отныне  
Стал единственной Пасхой моей.



Эти двенадцать строк очень взводновиали Николая Степановича. Он говорил: "Смотрите, ведь как-будто обычная женская любовная тема, а как неожиданно решена. Ахматовская тема, но Ахматова никогда так не написала бы. Здесь все по-другому. Очень индивидуально, по-своему". Эти слова были большой похвалой. И запомнились навсегда.

---

Я бывала в большой, полутемной, холодной комнате в Доме Искусств, где поселился Николай Степанович. Большой частью он сидел в своей длинной, но уже потрепанной дохе. А вот на занятия Студии, несмотря на холод в здании, он всегда появлялся в нос-

ткане, в сорочке с жестким воротничком и маленькими отворотами.

К тому времени уже приехала (кажется, из Бежецка) его вторая жена Анна Николаевна Энгельгардт. Молоденькая, тоненькая, с узким личиком, хихикающая красотка. Девичья. Очень беспомощная, ребячливая. Где была их маленькая дочь — Лена — не помню. Возможно у родителей Анны Николаевны.

Николай Степанович был небрежным мужем. Он не очень-то стремился, чтоб его семья находилась поблизости. Помню, в этот период писателям выдали ордера на получение со склада чего-нибудь из одежды. И большим событием оказалось, что Николай Степанович взял на складе перотяной материал на платье для жены. Об этом говорилось, как о большом, непривычно-широком его жесте.

Когда Николая Степановича не стало среди нас, мы все, как могли, заботились об его жене. Она стала часто приходить ко мне домой. Однажды она сказала: "Знаете, Николай Степановичу разрешили привести передачу. Но я не могу пойти. Это может плохо отразиться на мне. А вот вы, это другое дело, вам можно носить ему передачу!.."

---

К осени 1921 года литературные собрания студии стали проводиться в другом помещении — на Литейном проспекте, в доме Мурузи. "Мурузи" в старые времена была богатейшая табачная фирма. Одна из квартир в доме, выстроенном в восточном стиле, была предоставлена Союзу поэтов.

Здесь однажды во время очередного литературного чтения я отозвала в сторону Николая Оцуна, члена "Цеха поэтов". Там, на галлерее среди нестрых, витых колонн я тихонько, но совершенно спокойно сказала ему, что сегодня не приняли передачу для Николая Степановича и ведали больше не носить. "Вероятно, его куда-то перевели", — важно сказала я, ничего не подозревая. Но лицо Оцуна, только что безмятежно-легкомысленное, внезапно отчаянно побелело. Я смотрела на его вдруг изменившееся лицо удивленно.

— Вы не понимаете ничего! — воскликнул он. — Сегодня ночью целая группа людей расстреляна... Это известно в редакции газет!

... Прошло некоторое время. На улице, на углу Невокого и Литейного я увидела лист с напечатанным большим списком фамилий. <sup>18</sup> Сейчас не помню была ли это просто газета или специаль-

ное объявление. В числе названных имен - участников политического заговора, приговоренных к расстрелу, я увидела фамилию нашего мэтра.

Тя правиль, надменно, сурово и прямо,  
Твой вздох - это буря, твой голос - гроза.  
Пусть запахом меда пропахнет та яма,  
В которой зарыты носы глаза.

Пусть мертвые пальцы на ангельской лире  
Как прежде врезают свой пламенный след,  
И пусть в твоём царственном, сказочном мире  
Он будет небесный, придворный поэт.

---

Есть версия, что Максим Горький получил у Ленина указание об освобождении Гумалева, как невинного в этом деле. Горький сам вез документ из Москвы поездом. Но опоздал...

1966-1980

## СУДЬБА БИБЛИОТЕКИ ГУМИЛЕВА

Трудно переоценить значение личной библиотеки как одного из важнейших источников при изучении творческой биографии поэта. К сожалению, вопрос о выявлении и реконструкции книжных собраний крупнейших русских литераторов Серебряного Века пока еще остается открытым<sup>1</sup> и едва ли будет скоро решен официальной наукой, особенно в тех случаях, когда речь идет о библиотеках запретных (Гумилев, Ходасевич<sup>2</sup>) или полузапретных (Мандельштам, Волошин, Пастернак) поэтов.<sup>3</sup> На страницах "Гумилевских чтений" мы постараемся (в меру наших сил) постепенно восполнить этот досадный пробел.

Судя по дошедшим до нас крайне скудным и фрагментарным сведениям, книга была постоянной спутницей трудов и дней Гумилева, о чем напоминает читателям одно из его ранних стихотворений, посвященное своей библиотеке ("О, пожалтевшие листы в стежах вечерних библиотек..." — СС, т. I, с. 105—106) — блестящий, но, к сожалению, несправедливо забытый у нас образец творчества поэта-библиофила. "Невыветриваемый запах книг" встречал, по рассказам Г.В.Иванова, гостей царскосельского дома Гумилевых, хозяева которого, не жалея времени и средств, приобретали все последние литературные новинки и старинные раритеты на русском, французском, английском, итальянском и латинском языках. Многие дарили им друзья,<sup>4</sup> кое-что приобреталось во время поездок по Европе. Трудно теперь восстановить хотя бы приблизительный состав первой царскосельской библиотеки Гумилева. Думается, только, что работая над переводами из Теофиля Готье или рецензируя новейшие книги стихов русских поэтов

<sup>1</sup> В 1981 г. выходит в свет научное описание "Библиотеки А.А.Блока (около 2000 томов), готовившееся более десяти лет сотрудниками Института русской литературы (Пушкинского дома) Академии наук. Среди блоковских книг есть несколько сборников стихов Н.С.Гумилева с его дарственными надписями.

<sup>2</sup> Уезжая из России, В.Ф.Ходасевич оставил здесь, по-видимому, большую часть своей первой библиотеки. Несколько лет назад нам удалось приобрести в одном из букинистических магазинов Ленинграда "именной" экземпляр альманаха "Звучащая Раковина" (Лг., 1922), поднесенный его авторами Ходасевичу.

<sup>3</sup> В следующем томе "Ежегодника" будет опубликована замет-

для журнала "Аполлон", он едва ли часто прибегал к услугам книгохранилищ общественного пользования. Нам неизвестна судьба уникальных коллекций книг, икон и "экзотической" живописи, собранных Гумилевым в Царском Селе, после его отъезда на фронт, трех лет войны, революции и развода с А.А.Ахматовой.<sup>5</sup> Скорее всего, ему удалось сохранить в лучшем случае только жалкие остатки бывших сокровищ.

Оказавшись в Париже летом 1917 г., Гумилев начал активно комплектовать новую библиотеку и сумел за недолгий срок пополнить ее многими ценными изданиями классической и современной поэзии (СС, т.4, с.541). Одновременно с этим будущая жена поэта - А.Н.Энгельгардт "ограла" старина-отна, "стащив" для "милого Коли" все "самые старые, редкие книги" (СС, т.4, с.547). Тесная комнатка в Доме искусств, где они поселились после возвращения Гумилева из Англии, разительно не походила на "теплые, просторные и удобные" (Г.В.Иванов) апартаменты царскосельского особняка, однако и здесь одна за другой начали появляться все новые и новые книжные полки. Характерно, что в воспоминаниях друзей и учеников Гумилев тех трудных и горьких лет не отделим от изрядного томка французских стихов - неизменного спутника мэтра в редакции "Всемирной литературы" или на занятиях его поэтической студии. Утром 1 августа 1921 г., отправляясь в тюрьму, он взял с собой Библию и Гомера.

После ареста поэта все его имущество было конфисковано Петроградской ЧК, и только весной 1922 г. вконец обнищавшая А.Н. Гумилева сумела добиться возвращения ей некоторых вещей (в том числе библиотеки)<sup>6</sup> покойного мужа. Более двадцати лет эта слабая, неприспособленная к жизни женщина владела жалким существованием, распродавая оптом и в розницу все, что оставил семье Н.С.

---

на о библиотеке ученика Гумилева - К.К.Вагинова.

<sup>4</sup> В Государственной Публичной библиотеке им.М.Е.Салтыкова-Щедрина хранится том "Стихов о современности" Э.Веркарна (М., 1906) с дарственной надписью их переводчица В.Я.Брисова Гумилеву (1907 г.), а также список книг, которые поэт получил в дар от известного русского литературоведа Н.О.Мариера (1877-1934) в 1918-1919 гг.

<sup>5</sup> Часть библиотеки А.А.Ахматовой после ее смерти поступила в фонды Института русской литературы (Пушкинского дома) АН.

Гумилев (СС, т.4, с.П), пока не обрела вместе с дочерью Леной вечный покой в одной из братских могил жертв ленинградской блокады. Несмотря на многолетние поиски, нам, к сожалению, пока так и не удалось выявить более или менее значительный массив гумилевских книг, но он безусловно где-то есть, хранится "под спудом", так же как и опись библиотеки Гумилева, составленная при ее конфискации в августе 1921 г.

**Приложение:**

Докладная записка М.М.Саранчина М.П.Кристи. 22 марта 1922 г.

В Петроградское отделение Государственного книжного фонда 14 марта с.г. обратилась вдова поэта Гумилева о возврате ей библиотеки ее покойного мужа, насчитывающей несколько сот томов. Библиотека в настоящее время находится в ведении Библиотечной секции Подотдела музеев, куда книги были взяты в целях наилучшего сохранения. Из переговоров М.М.Саранчина с Б.А.Надеждиным, заведующим Библиотечной секцией Музейного подотдела выяснилось, что препятствий к возврату книг вдове Гумилева не имеется при условии согласия на то фонда, санкционированного заведующим Петроградским управлением научных и научно-художественных учреждений Агентра М.П.Кристи.

Поэтому фонд, считая желательным возврат книг вдове Гумилева, просит разрешительной резолюции со стороны заведующего Петроградским управлением Агентра.

Заведующий Петроградским отделением Государственного книжного фонда М.Саранчин.

---

<sup>6</sup> Публикуемый ниже документ сохранился в Ленинградском государственном архиве литературы и искусства (ф.3137, оп.1, д.6, л.4).

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ОТЛИКИ**

**НА СМЕРТЬ ГУМИЛЕВА**

АННА АХМАТОВА

X X X  
X

Не бывать тебе в живых,  
Со снегу не встать...  
Двадцать восемь штковых,  
Огнестрельных пять.

Горькую обновушку  
Другу шила я.  
Любит, любит кровушку  
Русская земля.

Август 1921 г. Петроград

НИКОЛАЙ ОГУП

X X X  
X

Теплое сердце брата укусили свинцовые осы,  
Волжские нивы побиты желтым пальцим дождем,  
В нищей корявке жизни — яблоки и папиросы,  
Трижды чудесна осень в бедном величье своем.

Медленный листопад на самом краю небосклона,  
Желтизна проступила на теле станных газет,  
Кровью листьев сочится рубашка осеннего клена,  
В матовом небе зданий желто-багряный цвет.

Желто-багряный цвет всемирного листопада,  
Запах мелкого глениа от руки восковой,  
С низким поллоном листья в воздухе Летнего сада,  
Медленно прохожу по золотой мостовой.

Тверше по мертвым листьям, по савану первого снега,  
Солоноватый привкус поздних осенних дней,  
С гязом по звонким камням летят пальная телега,  
Трижды прекрасна жизнь в жестокой правде своей.

30 августа 1921 г.

ИРИНА ОДОЕВИЦЕВА

х х х  
х

Мы прочли о смерти его.  
Плакали громко другие.  
Не сказала я ничего,  
И глаза мои были сухие.  
А ночью пришел он во сна  
Из гроба и мира иного ко мне,  
В черном старом своем пальто,  
С белой книгой в тонкой руке —  
И сказал мне: "плакать не надо!  
Хорошо, что не плакала ты;  
В синем рап такая прохлада,  
И воздух тихий такой,  
И деревья шумят надо мной,  
Как деревья Летнего сада".

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

НА ДНЕ ПРЕИСПОДНЕЙ

Памяти А.Блока и Н.Гумилева

С каждым днем все диче и все глуше  
Мертвенная цепенеет ночь,  
Смрадный ветер, как свечи, жизни тушит, —  
Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь!  
Темен жребий русского поэта:  
Неисповедимый рок ведет  
Пушкина под дуло пистолета,  
Достоевского на эшафот...  
Может быть, такой же жребий вину,  
Горькая детоубийца Русь,  
И на дне твоих подвалов стяну  
Иль в кровавой луже поскользнусь, —  
Но твоей Голгофы не покину,  
От твоих могил не отрегусь!  
Доканает голод или злоба,  
Но судьбы не выберу иной:  
Умирать — так умирать с тобой,  
И с тобой, как Лазарь, встать из гроба...

1921 г.



**ТАМАРА БУБОВСКАЯ**

**СТИХИ**

X X X  
X

Отечеством зови и боль и стыд.  
Комочек маленький под левом ключицей,  
он ими впоен был, как молоком волчицы,  
отчеством зови и боль и стыд.  
Сам виноват во всем и некому виниться,  
крылатому коню овсом служи страница.  
Горсть черных зернышек скует не удивится -  
сжить со свету живого - что трудиться?

28 августа 1980 г.

X X X  
X

Как бы жизнь с нами ни обошлась,  
чтобы с нами ни сотворила  
но мы были, дышали мы властью,  
птица белая в небе парила.  
Дождь был сладок, а север - любим,  
хрипкий голос срывался в руладах,  
был последний романтик томми  
жаркой памятью дымного ада.  
И какая там, и бесу печаль!  
Сладость горя и горечь восторга -  
Эй, придумай, примерь, примечай,  
как построить обнору из спорна.  
Только не позабудь ничего -  
/на обломках имен не напишут/  
Пушкин не обмануэ, но его  
обманудо старание мени.

7 сентября 1980 г.

X X X  
X

Или правда, - все это уже не про нас -:  
нежность, робость, а горькая черная страсть  
как гнилое вино обжигает нутро.  
Больно помнить. Поэтому лучше не тронь.  
Или правда, - все это уже не про нас -

"Были, не были..." - чей-то безумный рассказ  
в переплете дерматином и надписью "Ну-ка, раскрась!"  
разыграй, наряди - хоть в рванье, хоть в атлас.  
Или правда, все это уже не про нас?  
Птица вещая пленной затянет свой глаз --  
значит правда, все это уже не про нас.

18 июля 1980 г.

х х  
х

Ни эссе, ни стиха, ни рассказа -  
на, проливный, радуйся, вот! -  
хризантему свиного глаза  
подарил тебе Ирод-народ.  
Не ее, а тебя бросит в вазу,  
и в могиле чужой погребет,  
и не вспомнит об этом ни разу,  
и ни разу слезы не смахнет  
со свиного, мутного глаза.

22 июля 1980 г.

х х х  
х

Ми, Боже, совсем не надолго,  
совсем не надолго явились.  
И страшно исчезнуть, о Боже,  
и пальцы так крепко сцепились!  
Совсем не надолго, ты знаешь,  
почти что уже потерялись.  
Что ж раньше-то не горевали,  
чему же тогда мы смеялись...

8 августа 1980 г.

х х - х  
х

В этом городе в августе холодно так отчего?  
Может боль его жалит свиной тяжелой пчелой,  
может свежей землей на Смоленском присыпало

"Хватит, пошли!"

Все что было - потеряно. И ничего не наши.  
Ничего-ничегошеньки. Что же добренький боленъва,  
Аль не видит всего? Ничего-ничегошеньки. Ничего, ничего...

27 августа 1980 г.

**ОИРТ ОКАПМЕ**

**СТНН**

## САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Петру Чайкину

Кто там скачет, хохочет и вьхгой гремит?  
Это Санкт-Петербург. Бронза, хлибъ и гранит.

Не Орфей, не Евгений, но, ветром гоним,  
Со стихией - стихия - беседую с ним.

Петербург - это больше, чем город и миф.  
Слышу вой проводов. Это-лирный прилив.

Город мой! Всероссийский, аттический бред!  
Сколько слыша ты диних и тихих бесед!

Не твоей ли краса золотая тоска  
Нашей лирной грозн изломала каскад?

Я люблю твой знобящий, занюженный вид,  
Город жизни моей, жуткий сон Сонид!

Нет, не Тибр и не море - студеноя знобь  
Петербургской Невы, яфлканца и грипп...

И не стан Эвридикки, но струнная медь  
Будет в сердце гранита нестройно греметь.

За надрынную муку орфических струн, -  
Заклиная тебя, Фальконетов бурун, -

Вознеси мою душу превыше коня,  
Или призрачный Всадник раздавит меня.

Но за дивную мощь триумфальных громад  
Я готов и к погоне, и к визгу менад.

Кто там скачет? Ужели незнолемый конь?  
Сколько русских певцов - столько грузных погонь.

Сколько грустных провидцев, над каждым - Дикург.  
Кто там скачет? То Кастор. Деркись, Петербургъ!

И за ним Полидеян... Диоскуры в ноци.  
Это Пушкин и Лермонтов и вам, палачи!

Это Клеов и Блок, по пятам, по пятам...  
Ходасевич, Кузмин, Гумилев, Мандалытам...

И Эриния с нами - Ахматова... Ах!

Я еще там кого-то забыл впопыхах...

Но довольно и этих. Стихия, стихай!  
Эх, Россия, Мессия... Кресты, вертухай.

1973

**БАЛЛАДА О КАПИТАНЕ**  
(Памяти Н.С.Гумилева)

Ах, двойному заклятью поворный,  
Музыкальный, магический ход  
Или к гибели страшной и черной,  
Или к славе звенящей ведет.

Н.Г.

Помни Вас, Капитан!  
Лет в пятнадцать я  
Был на капер бессмертный взят.  
Вы мне дали плац,  
Карту, рог, секстан,  
Ром в бутылке и в перстне яд.

Я спросил, - Зачем? -  
Отвечали Вы:  
"Здесь на карте дождь и туман.  
Осоленный плац  
Защитит от них". -  
Понимаю Вас, Капитан! -

"Рог Ролланда мне, -  
Продолжали Вы, -  
Передали на той войне.  
Прирожденной заслугой,  
Судьбами дан  
Он сзывает нас, христиан.

А секстан, взгляни,  
Высоту звезды  
Помогает найти в беде".  
И услышал я:  
"Вот корабль. Веди!  
И команду держи в узде!"

И уже на ходу  
Я спросил у Вас, —  
Этот ром... Для чего он?... — "Ней!" —  
Отвечали Вы, —  
"Отшибает он  
Память смерти у нас, людей". —  
А бутылка?... — "Что и!  
Пригодится, знать,  
Коль Нептуновой почтой нам.  
Остается в море известья слать.  
Посмотри как надо ее вдать,  
Заклинанья шептать волнам!

Этот перстень — знай  
Властелина воли  
Печать его даст руке  
Над стихией власть.  
Но отравлен он,  
Яд смертелен в родной реке.  
Будь же тверд и знай,  
Что река — рекой,  
Но позвай тебя Океан!  
Борожди его!  
И сминай, сминай  
Румб за румбом, бессмертjem пьян!

И, вдвойне заклят,  
Музыкальный ход  
Славой — гибелью вдруг дохнет.  
Но за это грусти старинный яд,  
Не ходи и к бабле, скажу вперед,  
На Неву тебя приведет".

И ответил я, —  
Капитан, Капитан!  
Исаакий уже вдали.  
Мне давно за тридцать,  
И Ангел там  
Над Невол с крестом парит.

Но смолчали Вы,  
И поверил я  
В музыкальную власть судеб.  
Лишь норд-ост в ушах  
И глоток Нены  
Где-то в глотке, да грусть взащеб.

Но врещает норд,  
Нагоняет ост.  
Парусами грохочет. Что ж!  
Воздымая мачты до самых звезд,  
Напоенный ветром, корабль горд,  
И по тросам — восторга дрожь.

Капитан, Капитан!  
Я запомнил Вас,  
И в душе у меня звенят  
Ваши слова:  
"Все по местам!  
Пейте ром! Берегите яд!"

1.04.1976

### ЗВЕЗДНЫЕ СИЛЫ

Если, Господи, это так,  
Если праведно я пою,  
Дай мне, Господи, дай мне знак,  
Что я волю понял Твою.

Н.Г.

Если Твой я, Господи, певец,  
Если путь, как жить, Ты мне судил,  
Просвети и жизнь мою, Отец,  
Судьбоносной оком оветки.

Знал, Ты и звезды просветил.  
Оттого и нам они светлы.  
Через них Ты миру возвестил,  
Что смертельно тьмой семя тли.

Бездною объемлемы они  
И погасли б выиг от наших дел,

Если бы, мгновению сродни,  
Палили. Но Ты не восхотел.

Ты расширил ведра их, развил  
Светлами галактики и рек:  
"Да читают люди тайны сил  
И да просветится человек".

Ты оторочил гибель их, и нас  
Мышцей упрочил до времен,  
Продлевая жизни каждый час,  
Облегчая тяготы бремен.

Светами энергий мировых  
Ты поставил времени исток,  
Восхотевши видеть нас живых  
Пред Тобой, Кто ирвинг исток.

"Нейте все от сил великих ран  
И вкушайте жертвенную Плоть.  
Перед вами Сын - распятый Храм.  
Так повелевает вам Господь."

И, взирая на сиянье звезд,  
Взвешивая жизнь мою пред них,  
Я увижу осенний Крест,  
И отгадет совести ледник.

Господи, Ты слышишь - я зову!  
Сей есть зов не мой, но Твой во мне.  
Дай мне петь, пока еще живу,  
О Твоей Премудрости, о Ней!

Если Твой я, Господи, певец,  
Если петь, как жить, Ты мне судил,  
То простишь ли немому, Отец,  
Темноту среди Твоих светил?

Сотвори звездой меня в ночи,  
Никогда лучами не молчи,  
Да пою в звучаньи звездных сил, -  
Ты в меня Вселенную вселял.

### ВЕСТНИК

Да, я знаю, я вам не пара,  
Я пришел из другой страны.

Н.Г.

Я пришел не для вас, не с вами, не к вам,  
Но про тех, кто придет за мной,  
Кто поставит над морем простой выгвам,  
Предпочтет Стожары огням реклам,  
Рабской дрожи — пожар яной.

Тот пожар займется у вас в крови  
И пожжет, пожжет вашу дрожь.  
И подмет века кровавый Вий;  
И пожрет солому огнем травы.  
И не крикнете, — "Нао на трожь!"

Те — за мной, — с них я, как Ной, пою, —  
Только плянут на вас едва  
И придут ко мне, где сналой стою  
И над морем читал, как лопю,  
Божьих звезд живые слова.

И ветер надо мной — парусины бой —  
Русский ветер оклест небо.  
Да, я знаю, что значит крысиный вой  
Над штормящей нашей родной Невой.  
Это в плаче трусливый бес.

Я пришел в него и воздвигнул Крест  
Вольной мечты моей. Беги!  
И кустеет куть ваших крысиных гнезд.  
Но заплатит каждый свой долги.  
Бог не выдаст — свиная не оцет.

Цвет надежды травный огонь живит.  
И за мной зеленеет вал.  
Я не с вами, ибо не дешевит  
Первородства пламя. Плачевный вид.  
Мыши, мыши, я вас не звал!

Я пришел к другим. Но, осналясь вдруг,  
Побросались они в канал.

Я пришел в тот Киев заклятый круг,  
О котором Гоголь шептал сам-друг,  
И куда Гумилев снаряжал свой струт,  
И за мною вас Голос гнал.

14.II.1978

### ПАМЯТИ БЛОКА

Там человек сгорел

А.Ф.

Он видел все: изверженные зори  
Серебряного вана, алой занат  
Империи, и, знамению вторя,  
Сгорел долга, мгновением съят.

Он снежный крест над нежностью и страстью  
Своей рукой магической воздвиг,  
И, упоен изменой и властью  
Над женщиной, от мужества отник.

И понял он, что жить, уже сгорая,  
Воть музники, стихи темный шен.  
И русская земля, земля сырая  
Ему при жизни подарила тлен.

И принял он отверженное недро  
Души народной с гибелью в удел  
И, опаленный пламенно и щедро,  
Отходную над Родиной пел.

И демон дал ему янне князя -  
Не те, какле - Бога пламена.  
И если немо тайну приоткрыл я,  
То мне ее являли времена.

Вокстину он ведал два крещенья -  
Воды и Духа, мрана и огни  
При двоевидном неба освещенья -  
Сияния и мгле большого дня.

Он жертвой был и голосом России,  
И взоры в наши дни из тьмы вперед,  
И гоголевским смехом оросились  
Глаза, когда он веру потерял.

Небесной и народной Афродиты  
Он палачик и раб несчастный был.  
И, страстно гвоздью раню пробитый,  
Софью бедной Софьей подменил.

И не Марию звал, а просто - Марию  
Над русскою Голгофой черных дней.  
И в бездних Дионисовых мистерий  
Он видел сною Америки огней.

Певец любви и ярости Астарты,  
Он опьянился ненавистью злой  
И шифровах гадательные карты  
Над легкой безгрешною золой.

И, гневом обуян, мажорскальником  
Взошел на русский жертвенный Царнао,  
Рыданием и хохотом, и свистом,  
И колдовским отиком пронзая нас.

И навсегда, как был, - интеллигентом  
И страстолобцем, грех своей кровью смых.  
А черной розой вместо красной ленты  
Анархии огонь благословил.

И в том огне за выгоду леденящей,  
Последний раз Астартой ослеплен,  
Кровавый флаг антихриста горящий  
Он развернул над полночь времен.

И не было ни терний, ни хоругви  
В его руде, сжигающей мосты.  
И лишь наследье круговой поруки,  
Да жезл железный ждал из черноты.

И весь он стал обугленный и гиблый.  
Вонзину: там человек сторец.  
Но Бог внушил ему страстные гимны,  
Чтоб он покажет нам душу, не согрел.

ОГНЕННЫЙ СТОЛП  
(Памяти Н.С.Гумилева)

Таинственны дела Господни. Год  
За годом говорит нам эту правду.  
И в рабстве пребывавший народ  
С надеждою встречает поворот.  
История и видит в нем отраду.

История не медлит. Но, увы,  
Не всякий различит ее движенье,  
Но ни одной не манет голови  
Назначенное нам изнеможенье.

И умирают люди и дела  
Их тщетны. И в каждом повороте  
Судас — отчая, которая веда,  
И, может быть, не столь большой была,  
Но в сумме преумножилась в народе.

Как странно! Есть отрада и в война,  
И в умягченном жертвенности мира.  
И видел Бог в событиях двойня:  
И в правде их, и в сроке — в полной мере.

И что бы ни пришлось нам испытать,  
Мы чувствуем иную справедливость,  
Не ту, что в нас, но что на нас, как тать,  
Найдет в ночь, и, по всему видеть,  
Несет в себе возмездие и милость.

И пусть ничто нас в жизни не смутит:  
Ни смерть сама, ни явленное вновь  
Нам радование. Бог всегда в пути  
И приглашает нас к далекой славе.

И есть отрада видеть этот путь —  
Историю и идти освобождения.  
Вглядитесь же, попробуйте проинуть  
За мраками поверить в жизни суть,  
И в смертном сне провидеть пробужденье.

И незачем нам о себе мечтать.  
Пути Господни неисповедными.

Достаточно духовно зрячим стать  
И видеть столы огня пред нас водимый.

18.09.1979

**СЕРГЕЙ СИРАТАНОВСКИЙ**

**С Т И К**

**1986 - 1988 гг.**

х х  
х

Я ненавижу лес. Зелено-массой розг  
Он хлещет нас, заблудших и влекомых  
То в кровомясный гриб, то в липкий мухомозг  
Готовый в миг воосать как насекомых  
Малее мне просторный царский сад  
Аллеи вольные и нимфочки фривольны  
Из настоящего зовущие назад  
Туда где жить отраднo и не больно

х х х  
х

Лето пожароопасное, гарь  
Вышла за Вырицу,  
где-то уже у Кабралово  
Вырваться, вырваться,  
зверем горящим, но вырваться  
Выпасть из зарева алого,  
из судьбы, из кипящих пустот  
В каждом лете лишь бред повторенья  
Прежних вышивок, жалоб, невзгод  
Прошлогоднего тленья  
Покадь жизни моей  
беспощадно пожарный игль  
Догорай же скорей,  
погибай на железном корид

х х х  
х

Те же заграничные пластинки  
Дребезжащий Вертинский  
и танго обиженой Польши  
Жизнь без смысла, земля без кровинки  
С каждым годом старше и плоше  
И не бросят поленом в полнрную печь  
Не заставят под поезд грохочущий лечь  
И не будет гонений,  
этапов по рельсам сибирским  
В колесе повторений  
останусь вертеться с Вертинскими



**ВЛАДИМЕР ЭРИК**

**СТЕН**

## ПРОЛОГ ПОД ЭПИГРАФОМ

"Пустынных форм томительно ищу..."

К.Вагинов

Мы хдем свечей пераворот  
и слов ночных таинственный полет.  
Куда полет? В безветрие светил?  
Органний блиск воды, несоответствие пауз,  
и снова: слов томительный пакгауз,  
пустынных форм... Печальный гамадрик  
является из чащи дров трущобных,  
и вошь его речей утробных  
вдали повис, - дорогу осветил...  
Итак, - да здравствует свечей пераворот,  
аулов горное "ау!.."  
Пейзаж листа разбудит рот.  
Так из пустынь прозрачно "горя!.."  
появится во всем своем величьи,  
забыв все прежние обличья.  
И снова сидят вертут стола  
четыре гостя, поведут беседу  
о том, о сем, о совершенстве зла  
и о готовности к великому обету -  
в знак праздности.

Январь 1968 г.

Свобода! птицей реет слово...  
Куда летит нагая эта птица?  
Едва поднялась, - опустилась снова  
над синевой безбрежного лица...  
Над веком позлащенного паркета,  
дубовой радостью горя!  
Мореных слов опустится преграда  
от февраля до октября.  
И снова: птица - висло!  
И снова: над дубоном,  
мореным веком поднялась  
и опускается к дубравам,

и траве, и ручью... Исчезла, наконец,  
Осталось только слово, вдох  
и память о свободе.

Февраль 1968 г.

От прошедшего дня отрезался простым безучастьем  
сумасшедшие птицы летят и летят в облаках  
причещаюсь сегодняшним днем и к огню наклоняюсь  
бормочу непонятные фразы и знаки черчу на песке  
я не с вами - я сам по себе - я не тот фарисей безголовый  
я знаменье увидел вчера меж мельничных волн  
чудотворные знаки словес составляю в среде близлежащей  
и от вторника прочь - и вый навстречу спешу  
погружаюсь в слова и меняю свой облик на тени  
бесталесный скольжу по поверхности бледных зеркал  
и простым безучастьем от прошедшего дня отрезался  
бормочу непонятные фразы и знаки черчу на песке

Май 1969 г.

1.

Как тяжело предвидеть буквы,  
являющиеся из слов,  
как хорошо бывает губы  
закрыть... - молчания засов! -  
Как налегно промолвить слово  
в ответ на тени, -  
как хорошо увидеть снова  
простые буквы - мягкие растенья!..

2.

Смолчу ответом на вопрос...

Март 1966 г.

Певец прохладный Геллеспонта,  
на что ты зришь?  
И где, внимая шуму Понта,  
легко паришь?

Где ты, торжественный и скромный?  
Куда, куда,  
питаюсь пищею скромной,  
стремишь суда,  
что, разрезая волны моря,  
бегут вперед,  
и на которых припаусь гори  
губами чувствуешь назад?..

Май 1967 г.

Смотри отважно вдаль, свирепый мореплавец, -  
чья острова твои? Чьи острова захвачены вчера?  
Куда же плыть теперь, куда стремить корабль,  
какая идет тебя отпетая дара?  
Ты сослан. Пусть. Но где итог стремленья,  
итог пути? Вопрос мой вечен...  
Досуг степенных слововедов  
сравнится разве с ним,  
когда и стар, и млад - все население  
идет под бременем обедов?.. Но зачем  
листают волны океана книгу,  
где между строки ладья твоя мелькает?  
На той ладье стоишь, покорен мигу,  
поборен ягу, что тобой владеет, -

и отлетает...

Август 1967 г.

## ОТ РЕДАКТОРА

Инициативная группа по организации "Гумилевских чтений" предполагает посвятить несколько ближайших вечеров (два-три вечера ежегодно) проблемам изучения жизни и творчества Гумилева, а также других русских литераторов Серебряного и Бронзового веков. Было бы интересно, на наш взгляд, провести критическое обсуждение напечатанных за рубежом мемуаров С.Маковского, Г.Иванова, Ходасевича, Оцуца, Адамовича, Одоенцевой, Берберовой и некоторых других, как важных первоисточников по истории русской поэзии "Серебряного Века". Намечается также устроить в начале 1982 г. вечер-диспут "Духовная поэзия в современной России" (чтение стихов, их обсуждение и подытоживающий доклад).

Просим читателей Ежегодника вносить предложения по тематике наших будущих заседаний и сообщать инициативной группе заранее тезисы своих докладов или краткое содержание документальных материалов, с которыми бы они хотели познакомить участников "Чтений".

Доводим до сведения читателей, что в настоящее время членами инициативной группы начата работа по подготовке Ежегодника "Гумилевские чтения. 1981", полного корпуса сочинений Константина Вагинова и сборника "Литературное наследие Гумилева".

Мы будем глубоко признательны всем, кто пожелает предоставить в наше распоряжение любые материалы, связанные с жизнью и творчеством петроградских поэтов-акмеистов, неоклассиков, футуристов и членов группы "Обэриу", будь то редкие печатные издания, автографы, документы, фотографии или библиографические справки. Все они после копирования будут возвращены своим владельцам, за которыми остается право на публикацию ранее неизвестных последователям материалов под своей фамилией, псевдонимом или анонимно.

Просим также сообщать свои отзывы о первом выпуске Ежегодника, памятуя, что вся работа по его подготовке ведется "на общественных началах".

Наш адрес: 191180. Ленинград, Фонтанка, д.96, кв.9.  
Тел.: 210-05-01. Ивану Федоровичу Мартынову.



Э.ХАППЕНЕНН

РОМАН-ПРИЗРАК 1964-1977

Опыт библиографии неизданной книги

*Куда ты, Господин певец?  
Кричит услужливый глупец  
Дорога здесь - но он не слышит  
Не замечает*

(*"Медный всадник"*, первая  
черновая рукопись)

*Проклятая пора эзоповских  
речей, литературного глупо-  
ства, рабьего языка, идейного  
крепостничества! Пролетариат  
положил конец этой гнусности,  
от которой задыхалось все жи-  
вое и свежее на Руси.*

(*"Партийная организация и пар-  
тийная литература"*)

Предлагаемая библиография Э.Ханпененна - труд молодого исследователя, занимающегося проблемами современной советской прозы. Его размышления в этой области привели к любопытному открытию - наличию обширной критической литературы о романе, само существование которого взято под сомнение (см. "красную нить" сквозное подчеркивание). Эта парадоксальная ситуация объясняет нетрадиционную композицию библиографии.

1. Библиография подробно аннотирована. Наряду с цитатами, цель которых - дать представление о текстах не обращаясь к источникам, сюда включен и авторский комментарий.

2. Строго хронологическое расположение материала неожиданно выявляет одну интересную тенденцию: критические отзывы с легкостью объединяются в пары, наглядно демонстрируя диалогическую (и идеологическую) природу высказываний. В этот диалог включается и сам объект исследования - прозаик А.Витов, текст которого выполняют в данном случае и метатекстовую функцию:

3. Достаточно неожиданным оказалось и наличие добавочных линий, нашедших свое место в композиции (линия дискуссии о жанре, полемика об элитарной и массовой литературе...). В свою очередь, эти линии оказались частным выражением более общей закономерности (до сих пор не бывшей предметом литературоведческой рефлексии) - "литературной политики", что безусловно будет небезинтересно широкому читателю.

1. Андрей Битов. Ответ на анкету "Разговор идет о рассказе..."  
*Литературная Россия*, 21.8.1964.
2. Andrei Bitov. Kutsealune. Autorilt. *Loomingu Raamatukogu*,  
Tallinn\*, 1965, № 15/16.

БИТОВ: "Если говорить о личных пристрастиях, о том, что мне кажется наиболее интересным сегодня, то это длинный рассказ или короткая повесть, то, что по-английски так точно называется "long-short story". Границы между повестью и рассказом в этом случае полностью стерты, жанры обогащены один за счет другого.../.../ Существует мнение, что настоящий прозаик неизбежно начинает с рассказа, часто короткого, и, постепенно разворачиваясь и углубляясь в своем творчестве, достигает романа. Процесс "удлинения" рассказа кажется мне сейчас характерным для молодых... /.../ Длинный рассказ по-своему питается романом, потому что как бы заменяет его в творчестве многих писателей. Далеко не все могут набраться спокойствия и равновесия на большой роман в наше торопливое и поворотливое время. Во всяком случае я не придерживаюсь точки зрения, что роман устарел и вытеснен более подвижными формами, - тут обстоятельства исторические, не литературные."

БИТОВ: "/.../ 1964. aastal kirjutasin oma esimese romaani "Ljova O. reputatsioon". Praegu tõotan romaani lõpliku variandi kallal."\*\*

\* Иноязычные тексты в переводах не нуждаются. (Примечание автора.)

\*\* В 1966 году в Минске, на призывном пункте, я читал в заводской многотиражке "Трактор" перепечатку интервью Б., данного им АПН. Сожалею, что не могу точнее указать источник и поэтому не включаю его в основной список. Ручаюсь лишь за опубликованность и точность следующей цитаты:  
"/.../ Сейчас закончил свой первый большой роман "Жизнь и репутация Лёвы Одоевского". Предстоит теперь работа - окончательный его текст. Этот роман мне кажется самой большой моей вещью не только по объему. Роман о человеке, который совершил однажды ошибку в своем отношении к жизни и через много лет после нее обнаружил, что приобрел только лишний, только ненужный опыт, борясь на протяжении многих лет лишь с недействительными препятствиями."

3. Андрей Битов. Границы жанра. *Вопросы литературы*, 1969, № 7, 72-76.
4. Andrei Bitov. *Arteekrisaar-Autorilt. Loomingu Raamatokogu*, Tallinn, 1971, № 50/51, s.5.

На примерах из Ф. Искандера, Гранта Матевосяна, Фолкнера, Б., в частности, заключает:

БИТОВ: "Так, роман, даже еще не родившийся, уже обогащает рассказ. То, что я называю "рассказом романиста", - это рассказ, получившийся как бы без намерения написать именно рассказ, раскрепощенный жанр. За таким рассказом угадывается пространство жизни (я опять же не имею в виду пресловутый подтекст), а не только то, что в рассказ, по сложившимся канонам, должно быть написано, укомплектовано и приговорено."

Из выступления на встрече за "круглым столом", посвященной теме "Рассказ сегодня" (во встрече так же приняли участие Ю. Трифонов, В. Ахсенов и др.):

"Пессимистическое отношение А. Битова к возможностям рассказа, взгляд на него как на жанр, зашедший в тупик, встретил возражение участников встречи" - говорится в редакционном предисловии к материалам дискуссии.

Б. пытался обосновать "отрывок" как жанр, но был одернут за нападение на рассказ, жанр, оказавшийся неприкасаемым, "номенклатурным". В последние годы это выступление часто цитировалось критиками как источник.\* Упрек в этом покушении пройдет красной нитью и в приводимой здесь литературе (выступление подробно цитируется и пересказывается Вс. Сахаровым и Вл. Соловьевым - см. №№ 10, 16, 43).

БИТОВ: "/.../ Nad aina pikenesid, kaotasid proportsioonid, valgusid laiali, ja ükskord mul ei õnnestunudki enam juttu lõpetada: ta paisus romaaniks.

Nüüd on see romaan valmis ja pealkiri on "Pushkini maja (Leningradi romaan)". Ta on valmis ja a lgab tema saatus. Se võib mind puudutada ja erutada, aga see on ka kõik. Ma viisin käsikirja kirjastusse ja nüüd jääb mul üle ainult o o d a t a. Ootamine on talumatu piin, ja

ma maalin puhtale paberilehele uue pealkirja: "Nazart (Moskva romaan)", -

ega tea õieti, mis saab edasi ...

Kõike head.

Под этими словами стоит дата: 13.XI.71, - подпись.

5. Владимир Соловьев\*. Жизнь своя и чужая (Воображаемый диалог с Андреем Битовым). *Комсомольская правда*, 26.4.1973.
6. Всеволод Сахаров\*\*. Новые герои Битова. *Юность*, 1973, №6, с. 74.

Две рецензии на книгу "Образ жизни".

СОЛОВЬЕВ: "/.../ И неудачи его интересны. Есть неудачи, о которых и писать скучно. Битов интересен весь. О нем интересно думать, интересно спорить. Битов - писатель стихийный, неожиданный, заранее не предвиденный. В последних своих произведениях /.../ он пытается объединить сюжетные и философские начала повествования. Что ждет впереди читатель? Идеальный синтез? Или, напротив, резкая дифференциация жанров? Не знаю. Я во всяком случае не удивляюсь, если очередным произведением Битова будет философский трактат, а вслед за ним чистый детектив. Или, наоборот. Как говорится, проживем - увидим."

САХАРОВ: "Каждый сборник прозы Андрея Битова интересен и для читателя и для критики. /.../

Писательская судьба Битова - в погруженности в живую, вечно движущуюся современность, в непростую жизнь современного человека: /.../ Битов не идет в прошлое неких неподвижных, укоряющих современность идеалов, и в этом смысле его проза подлинно исторична. Это современная и своевременная проза талантливого писателя, живущего с нами одной жизнью, одними интересами и потому именно интересного всем нам."

№ 1 - 6 представляют нам основных трех участников нашего последнего "библиографического" действия. Эстонские источники № 2 и 4 - моя привилегия по прописке. Я допускаю, что они могут и не попасть на глаза широкому критику (я и сам набрел на них в самом конце своей работы...), - зато все остальные и последующие источники были и есть широко доступны.

I. "ДО ЧЕГО ЖЕ ПЕРЕМЕНЧИВО ПРОШЛОЕ!"

(июль 1973 - январь 1975)

7. Андрей Битов. Солдат. (Из воспоминаний о семействе Одоевцевых). *Звезда*, 1973, №7, с.24.

Следует сразу обратить внимание на подзаголовок, не только намекающий на то, что мы имеем дело с фрагментом, неизвестно насколько далеким от начала или близким к концу повествования, но и отрицающий свою принадлежность жанру рассказа.

"Солдат" состоит из пяти главков, между собой не связанных практически ничем, кроме наличия в них единого предмета "воспоминаний". Несвязность эта и впрямь сродни мемуарам - последовательная случайность встреч, смысл и определенность которым придает лишь смерть героя. Но любопытно, что такого же рода "мемуарная" несвязность может возникнуть не только в связи с реально жившим человеком, но и с персонажем. Предлагаю в качестве эксперимента выдернуть из любого (на ваш выбор) романа какую-либо второстепенную линию: соберите все про Лебядкина или про Китти, дорисуйте им смерть... - как это сразу станет похоже на "воспоминания"!

Б. предпосылает этим своим пяти главкам про дядю Диккенса небольшое вступление. Оно отделено от последующего текста не только композиционно, но и интонационно. Возникает предположение, что оно п р и п и с а н о, что автор пытается дать хоть какой-то ключ для прочтения фрагмента в некоей связи с несуществующим для читателя целым...

БИТОВ: "До чего же переменчиво прошлое! Может, я впервые ловлю себя на мыслях, которые скоро станут мне привычны и как бы давно известны... Казалось бы, я сам меняюсь, переменялся, можно сказать, изменил взгляд. Но это все оттенки, интонации, несущественность - прошлое, непод-

вижное по фактам, остыло навсегда, в позак непоправимости замерли там люди, прошедшие в моей жизни. Но нет! Не только один лишь взгляд... само прошлое изменилось. Совсем другие люди населили его, то, что нельзя забыть, - как раз и забылось. Господи! Мимо каких друзей и каких возлюбленных прошел я не заметив, а теперь разглядываю там и приближаю, над какими непроходимыми страстями и болями сошлись воды, как не бывало!

Вот человек, которого в моей-то жизни будто и вовсе не было. Однако вдруг сейчас его стало много больше тех, с кем я было проводил годы и время. Стоит появиться в жизни хотя бы одному поколению, следующему за тобой, как становишься приверженцем своего времени. И другие рисунки вычеркиваешь в прошлом, другие функции и значения перед лицом будущего.

Вот человек, который напомнил мне своей приверженностью эпохе пример другой верности, верности, которая неизбежно уже мне предстоит: моему времени, Моей эпохе, себе самому.

Этот человек возвращает меня в то время, на котором застрял, и я различаю там фигуру, которой как-то не придад значения в то время или еще не был тогда способен придать... Но сейчас он более отчетлив, чем был тогда, хотя его давно уже нет.

С его племянником мы учились в одной школе. Собственно, Лева его только звал дядей - оказалось, что ни в каком родстве они и не состояли. Но об этом - потом... Что сказать о Лева Одоевцеве? Как-то мы были дружны, потом разошлись не поссорившись. А в те годы, о которых пойдет речь, мы слишком одинаково росли: мы кончали школу и поступали в институт.

Мы с неуверенностью не скажем, что и когда воспитывает нас. Лева сшил себе первый костюм в тысяча девятьсот пятьдесят пятом году по английскому журналу на пятьдесят шестой год, и так ему пошел этот костюм, что покорило он первое сердце или, вернее, это первое сердце покорило его. Фаина...

"Фаина...". Она не появится в этих "воспоминаниях". Мелькнет еще на стр. 27 - "все та же Фаина" ... и все. Какая - "все та же"? Что за конфликт произошел у Левы Одоевцева с отцом (стр. 32)? Или на стр. 33 про похороны дяди Мити: они "совсем не ходили на торжественную насмешку над дедом Одоевцевым". Какой еще дед? Его нет нигде больше. Все это даже раздражает, если не быть загигнотизированным магией текста как таковой. Однако трудно заподозрить Б. в том, чтобы он пропустил такого рода неувязки в тексте, который хоть каким-либо образом хотел выдать за законченный. Их "пропустил" редактор (они безболезненно удаляются простым вычеркиванием...), а не автор. Автор же, как нам кажется, их не пропустил, а о с т а в и л.. Чтобы текст был не только не вполне законченным, но и не вполне с а м о с т о я т е л ь н ы м .

Но никто на это внимания не обратил, хотя критика последовала весьма обширная. "Солдат" оказался, судя по их отзывам, достаточно небывалой публикацией, как для Б., так и вообще.

Первым откликнулись на него Вс. Сахаров и ... (очень бы хотелось, чтобы - и Вл. Соловьев; но нет, пока еще рано; хотя он вполне бы мог выступить со статьей, несколько более бойкой, но в том же смысле, что и состоявшийся оппонент...);

8. Всеволод Сахаров. Алхимия прозы. *Литературная газета*, 3.10.1973.  
9. Алла Марченко. "Металлический вкус подлинности...". Там же.

Казалось бы, Сахаров говорит о тех же вещах, о которых говорил в июне (см. № 6), но - плюс "Солдат" ... И как существенно меняется тон!

САХАРОВ: " Андрей Битов стал писать странную прозу. /.../

Не случайно я столь настойчиво ставлю слова "повесть" и "рассказ" в несколько иронические кавычки. Всей своей новой прозой Битов упорно отрицает традиционную, привычную для нашего читателя точность жанра... /.../

Эксперимент этот длится уже шесть лет. И мне кажется, что Битов, если можно так выразиться, "затвердел" в далеко не всегда оправданном безоглядном новаторстве... /.../

Его личная проза пока обслуживает только одного человека - самого Битова. (См. № 24).

Обвинения эти разбавлены комплиментами мастерству, уму и таланту, но и комплименты эти "скомпромитированы": не мысль, а "афоризм", если "словесное богатство", то "без всякого отбора", и т.п.

Теперь то, что касается в этой статье непосредственно "Солдата":

САХАРОВ: "/.../ В литературе творческий прием всегда был характерным показателем мировоззрения писателя. Новые вещи Андрея Битова нарочито прерывисты. Он сознательно отказался здесь от принципа "сплошного" повествования. Оформленные мысли Битова прекрасны и очень одиноки. Они живут в его взвихренной прозе сами по себе, не срастаются в органичное мировоззрение, в целостную и стройную концепцию мира. И потому новая проза Битова построена по кинематографическому принципу монтажа отдельно оформленных фрагментов и мыслей (этот прием особенно хорошо виден в "Солдате").

/.../ В центре "Солдата" - обаятельный, чрезвычайно симпатичный Битову дядя Диккенс, умевший жить собственной жизнью, быть всегда верным себе и своему героическому времени."

А. Марченко высоко оценила "Солдата", поставив его над всеми вещами Битова. Но анализировала его именно как рассказ и отставляла в качестве рассказа. Ей принадлежит честь первой трактовки "образа" Дяди Диккенса, разошедшейся потом практически во всех "положительных" отзывах о "Солдате" (в том числе, и у Вл. Соловьева - см. №№ 11,15,16): "... образ Солдата, отвоевавшего все выпавшие на долю русского XX века войны..."

И хотя статья В. Сахарова стояла на полосе как бы первой, как бы спорной (слева) - на нее о т в е ч а л а , как бы поправляя, как бы с более зрелой позиции (справа), А. Марченко, стоит обратить внимание на редакционное предуведомление, помещенное между ними, в ц е н т р е , - оно играло одновременно роль в ы в о д а : "Идет новые художественные средства..." - находит ли? "Для воплощения более широких, более сложных, чем прежде творческих задач..." - значит, раньше было узко и примитивно, а теперь - намного ли стало шире и сложнее? "Насколько...плодотворны...эти...поиски..." - каждое слово здесь процеживается.

Статья Марченко выглядит как-то слабее, не по качеству и аргументации (Вс. Сахаров почти не заботится о ней...) , а по напору, по п р а в у . Ей отведена роль адвоката, соответствующая его роли в нашем суде. И хотя приговора еще не последовало, но д е л о было заведено.

Что слева, что справа, что в центре ... Все это играет принципиальную роль. "Литературная газета" - великий мастер баланса. "Насколько..."

Но, в данном случае, это не столько взвешивание, сколько - подвешивание. В этом несложно будет убедиться в дальнейшем.

(Характерно, что ЛГ не реагировала на выход книги "Образ жизни" более года и заговорила о ней лишь после выхода "Солдата". Значит ли это что-нибудь, кроме "очереди на рецензии", - посмотрим...)

10. Всеволод Сахаров. Школа прозы. Заметки о современном рассказе. *Литературная Россия*, 5.4.1974.

11. Владимир Соловьев. Рассказ и его метаморфозы, *Нева*, 1974, № 4.

САХАРОВ: "... Мне уже приходилось говорить о том, что писатель этот не только в теоретических декларациях, но и всем своим творчеством стал отрицать присущую нашей прозе точность жанра.

.... Но "Солдат" - это, конечно, не рассказ, а фрагмент, умело вынутый из какого-то большого произведения, стилизованный этюд об экзотическом чуде дяде Диккенсе. Об этом говорит уже подзаголовок - "Из воспоминаний о семействе Одоевцевых"."

СОЛОВЬЕВ: "Это уже не циклы рассказов и не книги рассказов, а что-то иное, более целостное и единое. /.../

Зачем понадобилось Андрею Витову свой рассказ "Солдат" о дяде Мите (дяде Диккенсе), прошедший сквозь "шум времени"\*, сквозь все исторические бури двадцатого века, сопроводить подзаголовком "Из воспоминаний о семействе Одоевцевых" - не намек ли это на книгу, с которой читателю еще предстоит встреча?

Сахаров и Соловьев сошлись (им еще предстоит пересечься ...)

\* Заковыченный Мандельштам

и оба ткнули в одно и то же: отрывок! Оба не уделили Б. большого внимания (Б. они еще не делают...), зато сформулировали окончательно противоборствующие тезисы по проблеме "жанр рассказа": Сахаров отстаивает традиционный "русский" рассказ, Соловьев выдвигает свою теорию - "циклообразования". Тон пристойный: Соловьев опирается в своих выкладках на опыт Казакова, Аксенова, Битова, Искандера... Сахаров не отрицает заслуг этих писателей (однако, в прошлом). Оба сходятся на Шукшине.

12. Вениамин Каверин. Уроки и соблазны. *Вопросы литературы*, 1974, № 4, 120-121
13. Г. Белая. Связь чувств с действиями... *Звезда*, 1974, № 5, 201-203.

Два положительных отзыва. Своего рода дивертисмент.

Выступая на дискуссии о мемуарной литературе, Каверин почти отнес "Солдата" к мемуарному жанру: "Что это? Рассказ, притворившийся воспоминанием, или воспоминание, притворившееся рассказом?" А Г. Белая отнесла его к "военной" прозе в ряду Быкова, Бондарева, Симонова: "Отечественная война, сформировавшая героев "нового" Битова..."

14. Л. Якименко. Критерии оценок. *Новый мир*, 1974, № 7, 247-249.
15. Владимир Соловьев. Сопричастность веку. *Новый мир*, 1974, № 8, 248-250.

Ажиотаж вокруг "Солдата" вызвал наконец реакцию.

ЯКИМЕНКО: "... Но читаешь рассказ и видишь, как писатель мельчит судьбу. Мельчит человека. Какой уж там Солдат? Странная смесь провинциального кавалерства предреволюционной поры с судьбой, сочиненной, не знаю, автором ли, или стечением обстоятельств./.../ Это попытка перенести авторское мироощущение, временами наустойчиво зыбкое, сентиментально-романтическое, под защитную броню солдатской судьбы. Человек и время разорваны и разъедены."

Якименко защитил от посягательств Б. не столько Солдата, сколько образ солдата. Статья же была посвящена не прозе, а критике, и досталось в ней не только Б., сколько его критикам: за чрез-

мерную увлеченность битовскими формой и стилем.\*

ЯКИМЕНКО: "Не был поставлен вопрос о соотношении стилевых тенденций со всем содержанием и направлением творчества писателя. "Действительность" художественного произведения заслонила то, что было источником - "пониманием писателем жизненных явлений"."

Несправедливо досталось Вс. Сахарову - у него все это было: Якименко не разглядел. Собственно, они выступали с одних позиций Сахаров и Якименко. Разве что Сахаров заразился от объекта собственной критики и стал слишком тонок для Якименко в своем изуитстве. Впоследствии он этот свой недочет исправил.

В статье Соловьева нет ничего, что бы прибавить к его же высказываниям о "Солдате": опять повторена формулировка А. Марченко... Любопытно именно это мнение лишь тем, что опубликовано в следующем же номере того же журнала, где и статья Якименко. И вчерашний "провинциальный кавалер" снова возведен на пьедестал в виде Солдата, "вынесшего на своих плечах" и т. д. Не знаем, задела ли эта некоторая несогласованность Вс. Сахарова, только что разруганного своим единомышленником, которого, хоть и косвенно, но "поправил" явный идейный оппонент и того и другого.

16. Владимир Соловьев. Судьба человека в жанре рассказа. *Юность*, 1974, № 10, 72-73.
17. ЛИТЕРАТОР. Ответственность молодых. *Литературная газета*, 22.1.1975.

Наиболее развернутое выступление Соловьева по "Солдату". (По сути все эти статьи, что его, что Сахарова, представляют собой вариации темы "о рассказе"; разнятся они друг от друга обложками журналов, которые они публикуют, и развернутостью или сжатостью, попеременно, одних и тех же примеров. Критик зарабатывает, а автор - получает "кампанию" - за или против, безразлично.)

\* Критиковать критиков - по-видимому, амплуа и право Л. Якименко. Если здесь он ругает критиков за то, что они похвалили Б., то однажды ругал их за то, что они Б. обругали (см. редакционную статью "Марксистско-ленинская методология - фундамент критического анализа". *Вопросы литературы*, 1969, № 8, с.99.)

СОЛОВЬЕВ: "Десять лет после "Пенелопы" Битов рассказов не писал, зато одна за другой выходили его повести. И ничто, казалось, не предвещало его возвращения к заброшенному им жанру.

И вот появляется рассказ "Солдат", сразу же ставший объектом критических споров (к примеру, полемика Всеволода Сахарова и Аллы Марченко в "Литературной газете" от 3 октября 1973 года).

Здесь необходимо сделать одну оговорку: в 1969 году Битов принял участие в разговоре о рассказе на страницах журнала "Вопросы литературы" (№ 7).

[Далее ссылка на М. и А. Чудаковых... - Э.Х.]

Объяснив недостаточность и несостоятельность современного рассказа общим течением литературного процесса, когда "круто расцветивший жанр отточился и усовершенствовался настолько, что уже начал задыхаться сам в себе, стал матричным и возникло производство, выпечка рассказов на хорошем "канонном" уровне, Битов добавил: "Интересный рассказ появляется сейчас, как мне кажется, лишь на стыке жанров, на границе перехода из жанра в жанр - у писателя, который, может, не осилил еще иной, более свободный чем рассказ, прозаический жанр, но внутренне уже принадлежит ему и исповедует его - уже покинул прежний рассказ-чертеж, рассказ-камеру. Края такого "нового" рассказа как бы размыты, - нет, это не сырость или невятность речи - это не о г р а н и ч е н н о с т ь ж и з н и. Такой рассказ можно было бы представить себе скорее как отрывок или главу из прекрасной большой вещи, и в этом отрывке или главе непонятно как, но угадываются примыкающие к ней неизвестные главы. Эти незведомые главы таинственно существуют в таком рассказе, и поэтому особенно волнует в нем все пропущенное, все сказанное мельком и вскользь, все неупомянутое даже..."

Таким рассказом и является "Солдат", осуществляя на практике то, что было заявлено Битовым первоначально в качестве теоретического прогноза. Практика догнала теорию...

Это рассказ-судьба о человеке, который вынес на своих плечах историю двадцатого века и остался самим собой.

Участник всех его войн - от первой мировой до последней, "испытатель" всей боли\* и всех страданий, выпавших на долю человека двадцатого века, "рантье своей судьбы", как он сам говорит о себе, старый солдат и влюбленный в свое дело инженер, герой Битова - и с т о р и ч е с к и й человек.

Перед читателем возникает реальный портрет современника.

Это теперешнее свойство Андрея Битова - чувство истории в сегодняшнем времени. Поэтому даже "недостатки" дяди Мити были чертой его характера, одновременно чертой его времени, трудного, сложного, героического, легендарного.

Рассказ Андрея Битова подчеркнуто документален, и это еще более усиливает его историзм. Рассказ даже имеет подзаголовок "Из воспоминаний о семействе Одоевцевых". Поэтому и кажется рассказ Битова отрывком, главой из большой вещи, где дядя Митя - при всей достоверной объемности его образа, - окажется частью исторического пейзажа современности.

Читательский интерес к этому рассказу повышенный, и все упомянутое вскользь вроде как бы ждет еще продолжения и раскрытия."

Вот статья, реально (а не формально, как статья А. Марченко) противостоящая уже двум выступлениям Сахарова. И не столько в оценке Б., сколько в освещении "проблемы" рассказа. Причем, Соловьев, начав позже, успел со своими "вариациями" обещать большее число изданий, чем Сахаров - со своими ...

За что и получил:

ЛИТЕРАТОР: " Три года назад было принято постановление ЦК КПСС о литературно-художественной критике" - программный документ, определивший пути дальнейшего совершенствования всей советской многонациональной литературы. Принятие этого постановления явилось еще одним проявлением неустанной заботы партии о духовной жизни советского общества, о дальнейшем успешном развитии искусства социалистического реализма. Как всегда своевременно и точно партия обратила вни-

мание на те участки нашей литературной жизни, которые особенно важны сегодня. В постановлении ЦК КПСС дан обстоятельный анализ наиболее существенных...

/.../ Другой пример. Статью Владимиров Соловьева "Судьба человека в жанре рассказа" ("Юность", №10, 1974), как и некоторые другие статьи этого автора, отличает субъективно-избирательный подход к явлениям современной литературы. Решив поговорить о состоянии современного рассказа, В. Соловьев ограничился лишь несколькими произведениями близких его сердцу писателей. Произвольно-избирательный подход привел критика к такому выводу, будто рассказа в современной советской литературе, по существу, нет. Можно ли всерьез полемизировать с таким выводом?

Разговор о недостатках в работе того или иного критика, особенно молодого, это и разговор о роли журнала, в котором выступает этот критик.

"Близкие его сердцу" непоименованные писатели суть: Ким, Аксенов, Битов, Искандер.

Любопытно, что Соловьеву досталось, прежде всего, за цитату из неупомянутого Литератором Б.

Литератор, стало быть, исповедывал сахаровскую точку зрения на развитие рассказа. Досталось так же и журналу "Юность". (Известно, что статьи, подписанные Литератором, носят инструктивно-конструктивный характер.)

Еще занимательнее тот факт, что в том же номере газеты была опубликована беспрецедентная в своем роде статья Б. "Ахиллес и черепаха"...

18. Андрей Битов. Ахиллес и черепаха. *Литературная газета*, 22.1.1975.

Не знаю, прочел ли Б. заметку Литератора, но надо полагать, что Вл. Соловьев статью Б. прочитал...

Возможно, Б. задела критические замечания, возможно, он, предвидя ближайшие его публикации, захотел окончательно избежать подобных упреков впредь... Но он пользуется случаем опубликовать в рубрике "Литературная мастерская" статью, якобы ответ на читательское письмо (на мой взгляд, выдуманное), с тем, чтобы объявить во всеуслышание о наличии у него написанного романа (из которого отрывки...):

Статья распадается на две более или менее равных части. В первой несколько развязно (во всяком случае, для нашей печати) рассказывается о замысле и работе над первыми двумя частями романа, представляющими собой две параллельно выстроенных предыстории героя: написанную с точки зрения автора и написанную с точки зрения героя. Далее автор излагает свои затруднения в работе над третьей частью, касаясь парадоксальной темы отношения героя и автора. И эта половина статьи носит несколько менее связный и менее связанный со всем предыдущим характер, будто "набрана" из кусков прежде написанного (возможно, выстрижена из самого романа...)

Привожу здесь выдержки из первой специальной половины статьи.\*

БИТОВ: "/.../ Вот уже несколько лет, как судьба связала меня с Львом Николаевичем Одоевцевым, проще - Левой... Часто мне кажется, что про него мне много больше известно, чем про себя самого: обычное заблуждение хозяина положения. Я-то ему уж во всяком случае менее понятен; его попытки разгадать мои замыслы я смирил, и эта его смиренность - единственное, чем он мне угрожает: если его зависимость сменится покорностью - пропал многолетний труд...

Да, что и говорить, сложные отношения... Сложные отношения связывают нас, героя и автора! Конца нашему роману нет. Я все еще не могу решить, умрет ли он от несчастного случая или останется жив. И вот Лева все еще жив и замайлся поджидать автора с его выбором. Незавидное положение.

Вот уже несколько лет... Началось-то все с анекдота. Профессор Б., с которым нам лет десять назад оказалось по дороге домой, рассказал мне, какой в его учреждении произошел недавно большой скандал, а именно: два молодых сотрудника, оставленные на праздники дежурить в приданном учреждению музее, перепились и устроили в этом музее дебош и драку с порчей стекол и экспонатов, но на следующий

\* Объем данной цитаты вызван желанием продемонстрировать, каковы были реальные возможности Б. признаться в существовании уже написанного романа.

день (все еще длились праздники), очнувшись, занялись рекордной приборкой и реставрацией и успели привести все в полный порядок к первому присутственному дню, да так, что никто ничего и не заметил (не помню теперь, как это все-таки вышло и каким образом стало известно тому же Б., который мне все это рассказал...). История эта, рассказанная как-то голо, без ярких деталей, чем-то очень поразила, задела меня. Без всяких оснований я тут же счел ее сюжетом и решил написать на этот сюжет рассказ под названием "Аут". Я думал: дипломированные филологи, восстающие на манер луддитов, уничтожавших когда-то ткацкие станки? --- Нет, страшно ... Потом, эта покорная ликвидация последствий своего безобразного восстания тоже меня занимала. Это испарение, пусть даже плохого, но поступка.

Сюжет меня не отпускал, и я решил однажды освободиться от него. Однако мне следовало как-то оправдать свое немерение перед будущим читателем. Действительно, более чем странно избирать случай столь частный и нехарактерный. Я решил вкратце изложить некую предысторию героя, с тем чтобы намеченный предварительно характер мог проявиться именно в том анекдоте как более типический, чем условия его проявления. Я занялся своего рода палеонтологией, по мелкой косточке восстанавливая чудовище, и, покорный естественной последовательности метода, закончил всю историю тем, что в пленках заворочался мой невинный еще герой, открыл глазки и заплакал, увидев над собой небритую морду автора. После этого я вывернул историю, как перчатку, и история начала начинаться с того самого начала, которым, в первом авторском приближении, закончилась, а именно, с самого рождения. Никто уже не заподозрит, что перчатка вывернута, что она с другой руки, что внутренняя и внешняя стороны повествования поменялись местами...

Я сел писать этот средней величины рассказ, постепенно убеждаясь, что он становится несколько более длинным, постепенно соглашаясь с тем, что пусть это будет даже не рассказ, а небольшая повесть, но и повесть становится довольно большой, форма ее вытягивалась, образуя уже

длинный и неудобный в употреблении предмет, не напоминающий ни изящный рассказ, вроде тех модных чемоданчиков, с которыми теперь все ходят, ни даже более или менее пригодный к переноске чемодан-повесть: это был уже предмет, с которым не пускают в метро: длиннее лыж и взрывоопасный.

Пусть будет как будет, решил автор, выпуская из рук примат формы. "И даль свободного романа..."

Итак, это был уже не рассказ "Аут", а начала романа "Дом" (меня всегда привлекали короткие названия в три буквы). У сына объявились папа и мама, у внука родился дедушка (все именно в той же "перчаточной" последовательности), я успевал их переставить местами в повествовании, чтобы герой унаследовал своих предков, хотя порождены они были потомком (все-таки удивительный случай обращения с временем - роман!). Объявились незаконный дядюшка и прочие экскурсионные отростки основного маршрута, все эти люди, не подозревая, существовали именно для того, чтобы произведенный ими Герой набедокурил в несуществующем помещении.

Так, худо-бедно, я довел-таки повествование до желанного момента дежурства, тут, по мечтаниям, и должно было, наконец, побегать перо - так оно замерло, повисло на гребне настоящего времени ... Я обнаружил, что, рассказав все о прошлом героя, ничего-то, оказывается, не рассказал о нем самом, то есть рассказал о нем со стороны, из перспективы сегодняшнего дня и опыта и ничего не рассказал о том, какого ему-то самому было, что сам-то испытывал прежде моей оценки, находясь в каждый момент своего прошлого, как в настоящем. Я понял, с некоторой досадой и оторопью, что так и не достиг начала избранного сюжета, что придется начинать все с начала и заново, что все то, что я рассказал о семье и прошлом героя, существует только как первая часть, а нужна еще вторая, прежде чем я с полным основанием приступлю к лелеемому продолжению.

Так родилась вторая часть как версия и вариант первой, написанная уже не столько с точки зрения автора, сколько с позиции героя. Не автор разглядывал, повертывая, своего героя в историческом прошлом, а герой самостоятельно ба-

рактался в волнах настоящего. Зато здесь расцветали его бедные сады для него одного, здесь получились его любовь, его вражда и дружба, жизнь - вместо разложенных по историческим полочкам листиков гербарной первой части.

Между тем проходили и годы авторской жизни, не десятилетия, как у героя, но годы, пусть один к девяти, но мои. И как-то потускнела и отдалилась та история, которую я так долго пестовал, начала которой наконец достиг. Каков бы ни был мой герой, но я к нему отчасти привязался, и мне не хотелось выносить ему приговор. Кое-что я уже успел сказать, сварил тот суп из топора, который называется замыслом...

Автор опустил руки, не удавливая в медленно текущем настоящем своего героя никакого сюжета. И не было другого выхода, как убить его именно тогда, когда он наконец задвигался бессмысленно, как живой. Но я не люблю литературных убийств ... Все мне мерещится за них своя плата..."

## II. "ДАВНЕНЬКО МЕНЯ НЕ БЫЛО..."

(январь 1975 - март 1976)

19. Андрей Битов. Что было, что есть, что будет... (История однолюба) *Аврора*, 1975, № 1, 25-44.

Наибольшая по объему публикация про Леву Одоевцева, в размерах "повести". История этого однолюба состоит из трех глав, соответствующих трем временам заглавия. Главам этим предшествует предисловие, так же, как и в "Солдате", отдельное по стилю...

БИТОВ: "Давненько меня не было... На пыльном, мертвом столе лежало письмо. Я повертел в руках пухлый конверт - по этому адресу мне никто уже не писал... Почерк показался удивительно знакомым, но воспоминание упиралось во что-то в прошлом и дальше не шло - нет нестерпимее усилия! Я разорвал конверт - в нем оказался еще один с перечеркнутым адресом, с ярлычком "не проживает", а в том, в свою очередь как Кошечкина душа, третий, неостребованный на столичной почте, со штемпелем возврата. Письмо всплывало ко мне из глубины слезавшихся уже в прошлом дней - я отдирал слой за слоем.

Нет нужды приводить это предисловие полностью. На этот раз оно более служит задачам публикации, чем намеку на связь с неведомым целью. Заканчивается оно более чем оптимистично: БИТОВ: "... И мой вот этот день - сегодня - показался мне куда более удачным, чем я привык думать. Нет, что и говорить, нечего Бога гневить... Зря мы не ценим, что благополучно пристали к безымянному берегу СЕГОДНЯ."

20. Мнение читателей. *Литературная газета*, 26.2.1975.

21. Лидия Обухова. Наедине с героем. Там же.

Отклик на "Ахиллеса и черепаха". Можно, по-видимому, отнестись к этой статье по-разному. Факт ее напечатания более поразителен, чем содержание. Раздражать она тоже может. Тем более, читатель так и не понял, в чем дело. (Это-то, на мой взгляд, и не удалось автору: "разрыть собаку", никто не ждал, что возможна такого рода информация - о неопубликованном романе - никто ее и не вычитал, кроме тех, кто знал; читают в газете то, что в ней можно прочесть, - дежурное блюдо: если вам подсунуть в столовой трепангу или что еще, вы откажетесь есть эту гадость за тридцать копеек, но расхвалите ее вкусовые качества, платя по ресторанному счету...). Раздражать статья может, но не согласиться с тем, что "Литературка" никогда такого не печатала, невозможно. Поэтому, памятуя провокационный редакционный вопрос-призыв к читателям, я диву давался от одного предисавления, кто напишет и что напишет. Однако опубликованный результат не подтвердил моих опасений:

"Писем пришло много. Редакция ... благодарит всех написавших за внимание к газете. ... упрекают в излишней усложненности (И. Волков из Барановичей), а вот А. Горбунов из Иркутска заявляет: "Широкий читатель по-своему жесток. Он потребитель. Ему дай готовое блюдо. Запаша кухни он даже не выносит."

Но подобных писем ... пришло очень немного. Подавляющее большинство стремится решительным образом развеять сомнения редакции в целесообразности публикации статьи Битова ... В. Веселов из Кургана (цитируется - Э.Х.), а также Э. Дебердева из Москвы, О. Обьедкова из Орска, Э. Суворова из Перми, В. Сурнев из Ставрополя, Ю.

Кононенко из Дубоссар, В. Бадаев из Железноводска и многие другие наши читатели.

Отзывались ... и профессиональные литераторы. Сегодня мы публикуем один из таких откликов...

Не знаю, так ли было дело, но чтобы "много" и все "за"...

Это меня очень поразило. Заметка Обуховой не имеет никакой связи со статьей Битова, она, по-своему, написала об этом сама:

ОБУХОВА: "... я пробовала продолжать мыслить в том же русле: автор, оставшийся "при своих", и безжалостно выпотрошенный, препарированный им герой..."

И... не получилось. Видимо, как мы с Битовым разные люди, не совпадающие ни в одной точке своими индивидуальностями, так различно и наше отношение с героями...

22. Galina Bjelaja. Erzeimek és tettek karscolata. *Szoviet irodalom*, 1975, № 3, s.45.

23. В. Акимов. Мир в капле рассказа. *Аврора*, 1975, № 4, с.61.

BJELAJA: "Tánubizonysága ennek Bitov A KATONA című elbeszélése.

A Honvédő Haború, amely az "Új", Bitov hőseit formálja, megorsi annak a feuséges, rideg és tragikus világnak..."

АКИМОВ: "Возможно, что герой станет более живым, когда новая проза Битова будет опубликована полностью (у рассказа есть подзаголовок: "Из хроники семейства Одоевцевых"). Но думаю все же, что дело здесь не в самом по себе "приеме" и не в том, что "Солдат" - часть неизвестного целого, а в том, что этот человеческий "материал" известен Битову главным образом внешне, издалека, художественно ему чужероден."

24. И. Соловьева. Варианты судьбы. *Юность*, 1975, № 6.

25. ЛИТЕРАТОР. Молодой писатель и критика. *Литературная газета*, 21.7.1975.

"Борьба" Сахарова и Соловьева в жанре рассказа переросла в борьбу за Соловьева и за Сахарова...

СОЛОВЬЕВА: "Всякий кинется тебя читать, если ты сегодня напи-

мешь о Шукшине, о Битове, или о театре на Таганке. Ждать того же, если ты пишешь рецензию на труд, посвященный литературе на латинском языке в средневековой Италии, не просто./.../... он [Сахаров - Э.Х.] пишет в "Юности" о рассказах Битова - по тем правилам, которые живут в молодежном журнале, объясняя прежде всего, что извлечет читатель-юноша из рекомендуемой книги, как ее надо читать, зачем это нужно: "Это современная и своевременная проза талантливого писателя, живущего с нами одной жизнью, одними интересами и потому именно интересного всем нам." О Битове же Сахаров написал в "Литературную газету" на делимую полосу, где по традиции по одну сторону представляется место пессимисту, а по другую - оптимисту. Впрочем, тут удивит же не только трансформация слога и стиля. О тех же самых произведениях прозаика, которые он, Вс. Сахаров, в июне называл интересными всем нам, своевременными и современными, он тут, неделями позже, скажет: "Его личная проза пока обслуживает одного человека - самого Битова. И потому художественный мир его так ограничен, лишен широкого социального фона." Проза, только что названная современной, тут называется внешне новаторской, а в сущности, весьма традиционной. Что за странные игры?

И та же подмигивающая кому-то странная забава продолжается..."

ЛИТЕРАТОР: "Но встречается, хотя и реже, другая крайность. В шестом номере "Юности" появилась статья Инны Соловьевой "Варианты судьбы", содержащая ряд серьезных наблюдений над работами некоторых молодых критиков. Однако эмоции и оценки автор статьи распределяет все-таки тенденциозно и выборочно. Ее тон в отношении статей молодого критика Вс. Сахарова кажется нам недопустимым. Характеризуя его манеру, И. Соловьева позволяет себе следующие выражения, весьма далекие от принятых в нашей литературной печати: "Он работает в перчатках"; "подмигивающая кому-то странная забава"; "издевательская стилизация"; "павлиний хвост... развернувшихся возможностей" и т.д. Как и каждый молодой критик, Вс.Сахаров не свободен в своих рабо-

тах от недостатков, однако указывать на них в таком оскорбительно-ироничном тоне по меньшей мере непродуктивно."

Труднее всего разобраться в очевидном...

"Ты за кого, за красных или за белых?"

Голубое или зеленое выпадают из спектра навсегда.

26. Андрей Битов. Под знаком Альбины. (Из хроник семейства Одоевцевых). *Дружба народов*, 1975, № 7, 89-99.

По тем же причинам, что изложены в № 7,19 привожу "водную" часть рассказа...

**БИТОВ:** "Вот уже в который раз обращаюсь я к Лева Одоевцеву, как к герою с простой целью - выяснить, кто же он, как и зачем жил, чего можно ожидать от него в не слишком далеком будущем, втайне надеясь, что естественная последовательность объединит однажды порознь произведенные мною набег на его жизнь... И в той нехитрой истории, которую я попытаюсь исследовать далее, я уже так или иначе обратился ко всем ее персонажам: и к дяде Мите, и к Фанне, где-то краешком, уголком, успела мелькнуть и Альбина. Все те же люди, все в той же зале... Но как иначе все видится, стоит только автору перейти из угла в угол! Взгляни глазами героя - одно, посмотрим на него со стороны - другое, а случайный, затерявшийся где-нибудь между строк персонаж, может, он-то лучше всех видел, может, понимал больше меня, на все то же глядя, уж, во всяком случае - имел свое мнение, занимал свою точку зрения. Какой странный объем, ломающиеся плоскости, исчезающие грани, измена пространства... в потемках опыта шарит пыльный луч повествования.

Раньше мы рассказывали все больше о том, кто любит и каково это. Будто один лишь факт наличия любви у героя неизбежно назначает его центром повествования. Будто это таковое право у чувства - быть в центре внимания и вызывать сочувствие. Однако чувства испытывают не только те, кто любит, но и те, кого любят, и те, кого не любя, и те, кто не любит, - и это уже другие люди, хотя бы и те же самые. В изображении таких чувств традиция уже несколько беднее,

потому что беднее и чувство. Но - беднее чувство!- остается его только пожалеть, так оно безысходно и сильно. Мы попробуем написать этот рассказ во имя его; ибо так же, как чувство жалости во времени набирает инерцию, -мозгающую человека со значительно большей последовательностью, чем самая горячая страсть и самая губительная любовь, так и чувство нелюбви к кому-то или чувство любви к нам являются никак не менее значительными в нашем опыте и едва ли не более горькими.. Я попытаюсь разобраться в неточной памяти своего героя, предложив следующую версию или вариант истории моего однолюба...

27. Игорь Золотусский. Познание настоящего. *Вопросы литературы*, 1975, № 10, 19-25.
28. Л. Антопольский. Нужное слово. Там же, 89-100.

В этих статьях наконец-то критическое сознание уже объединяет, по крайней мере, первые две из четырех битовских публикаций про Леву Одоевцева.

ЗОЛОТУССКИЙ: "... Текст А. Битова самоироничен и самокритичен, в нем почти нет слияния/.../ автора и материала, героя и бытия: жизнь и герой как бы одновременно "смотрят" друг на друга, изучают, наблюдают./.../ /.../ Реальность то и дело вводится им в русло логики, приобретает формы ее, покоряется стихии мышления. Синтез этих стихий - та цель, к которой стремится проза А. Битова /.../ использует изощренную инструментовку к постижению чего-то сущностного ("Солдат. Из воспоминаний о семействе Одоевцевых"). Заметим, что герой "Солдата" и герой повести "Что было,..." - одно лицо и есть основания предполагать, что это фрагменты одной большой работы А. Битова, в которой видятся черты романа. /.../ Называя пробы А. Битова пробами и опытами, я вижу в них вместе с тем свершившееся качество - те структурные обретения, которые при совмещении с содержательностью (сошлись на того же "Солдата") дают образы разговора о крупном, о "вечном". Эта попытка художественно мыслить крупно - и внутри объема очень тщательно - наследуется А. Битовым у Достоевского.

АНТОПОЛЬСКИЙ: "Этого писателя упрекали в "эссеизме", в "импрессионистичности", во "фрагментарности" (как, скажем, критик В. Сахаров), но трудно, кажется, примыслить более обосновательный упрек! Вовсе не эмпирия влечет писателя, не случайность и не разорванность "видимого", но такое развитие жизненного сюжета, когда за каждым поворотом этого сюжета угадывается идея, создающая само наполнение его, его материальную ощутимость. Своею пристальной подробностью интереса к миру герой и включает себя в мир - в длящееся, взаимосвязанное, осмысленное целое; и познание совершается как самопознание./.../

... Прав, конечно, Е. Сидоров: хорошо бы услышать о сегодняшнем человеке полиоценное романное слово. Но пока и ему и мне приходится говорить об этом "в сослагательном наклонении"... Повесть же А. Битова существует в "утвердительном", и существует как крупная художественная реальность сегодняшнего дня."

У Антопольского содержится единственное во всей критике (хотя и вскользь) высказывание не просто "за" и "против", а по основному направлению упрека - "ломка жанра рассказа, фрагментарность". Данному критику, видимо, действительно, "понравилось" то, что он читал, а потому он "заполнил" разрывы текста живым воображением воспринявшего. Но возражая в принципе против обвинения Б. во фрагментарности, он отклоняется от истины в обратную сторону: фрагментарность-таки есть! Нет той фрагментарности, в которой обвинял Б. Вс. Сахаров (сознательно направленной на разрушение "нашего" рассказа...), но нет и той цельности, которую воспринял Антопольский. Я бы назвал фрагментарность Б. вынужденной.

29. Георгий Владимов - Феликс Кузнецов. Диалог в прозе. *Литературная газета*, 18.2.1975.

ВЛАДИМОВ: "Обратите внимание: А. Битов свой роман называет "Пушкинский дом", просто "Дом" обещает Ф. Абрамов, да ведь и "Уличные фонари" Г. Семенова тоже высвечивают дом. Увы, я здесь не оригинален: новую вещь, которую сейчас заканчиваю, я назову, вероятно, "Мой дом, моя крепость".

Видите, сколько нас пришло к теме дома...\* "

Вот кому наконец удалось назвать (хотя бы назвать!...) роман полным именем, по имени-отчеству! А то он все шел по кличке... Теперь эту кличку унаследовал Абрамов. Ну, конечно же, эпитет "Пушкинский" никак нельзя! Ведь есть же учреждение... Можно подумать, что речь идет о разных романах; одно лишь заявление Б. по-эстонски в 1971 году (см. № 4) позволяет с уверенностью утверждать, что речь идет все о том же самом.

30. Андрей Битов. Кому пишет критик? *Вопросы литературы*, 1976, № 3, 76-82.

Итак, дядя Диккенс оказался героем военной и мемуарной прозы, человеком, вынесшем на своих плечах весь XX век, пожертвовавшим своим счастьем и собой, а так же эгоистом (Л. Антопольский...)...

БИТОВ: "... мне хочется поставить под сомнение одно распространенное убеждение - на самом деле заблуждение - о том, что критика - наставник писателя, причем именно в этом качестве и призвана выступать.

... Будто критик - начальник писателя.

... отношение автор - критик лишены взаимности...

... критику не должно быть делать легче, чем литературу."

И т.д. Чего-то Б. не вытерпел...

### III. "ПРИХОДИТ ВРЕМЯ, И В ПРОШЛОМ ВСЕ СТАНОВИТСЯ КАК БЫ ВОЛЕЕ ПОНЯТНЫМ..."

(июль 1976 - март 1977)

31. Андрей Битов. Три "Пророка". *Вопросы литературы*, 1976, № 7, 145-174.

Накопив достаточное количество публикаций из романа, пользуясь специальностью, как бы "научностью" издания, Б., значительно расширяет свой опыт с "Ахиллесом и черепахой": открыто говорит о романе, из которого извлечен последующий текст, дает библиографическую сноску предшествующих публикаций.

\* Странно, что в этом перечислении пропущен "Дом на набережной" Ю. Трифонова. Возможно, потому, что первоначальное название этого романа не содержало слова "дом" ("Фрунзенская набережная").

БИТОВ: "При желании можно счесть все данное исследование одним лишь плодом авторской фантазии. К этому есть хотя бы те основания, что сам исследователь, сочинение которого я попытаюсь изложить ниже, есть в чистом виде продукт авторского воображения. Что же тогда его мысли? В каких отношениях состоит его реальность с реальностью автора, а реальность автора - с обступившей нас реальностью? На это проще не ответить. Следует лишь пояснить, как пришла мне в голову идея постановки такого рода опыта (писать чужою рукою...) затея эта более естественна, нежели парадоксальна.

Вот уже несколько лет, как судьба связала меня с Львом Николаевичем Одоевцевым, проще - Левой... Часто мне кажется, что про него мне больше известно, чем про себя самого: обычное заблуждение хозяина положения. В качестве героя романа он более отчетлив, чем автор сам себе в контексте жизни. Он пользуется неизмеримо большим правом на заблуждения, тут же осуждаемые несправедливым автором.

Чем же занят в таком случае на этих страницах не герой, а непосредственно автор? Я тешу себя тем, что ставлю эксперимент, то есть приобретаю уникальный опыт. Ведь литературоведение лишено возможности ставить эксперимент в той же мере и в том значении, в каком эксперимент является орудием или методом в науках естественных и точных. Оно лишено возможности воспроизводить в лабораторных условиях те формы, которые постигает, хотя и нет прямее способа нечто познать, чем попытаться воспроизвести и убедиться на собственном опыте. И автор надеется, что его частная попытка постановки такого рода опыта, возможно, не будет лишена интереса, даже в случае неудачи или приблизительности результата."

32. Л. Михайлова. Веление ума, веление совести. *Литературное обозрение*, 1976, № 8, 17-19.
33. Эльчин. Молла, помоги мне! *Дружба народов*, 1976, № 10, 259-260.

В статье Михайловой рассуждается о "повести" "Что было, что есть, что будет...". Именно рассуждается...: "...прожитое время, отражаясь, указывает путь, оно похоже на зеркало, проносимое по дороге возмужания. Время - учитель, герой - ученик." Лексика сравнивается с "Двойником" Достоевского.

Статья азербайджанского писателя посвящена опять "проблеме рассказа" и интересна в данном случае тем, что выражает личное недоумение читателя перед отсутствием у Б. привычных для законченного рассказа связей и образов. Других публикаций из романа Эльчин, по-видимому, не читал, и на намеки автора в начале не обратил внимания (вернее, обратил ... но как раз в противоположном смысле, чем хотелось бы автору). Эльчин признается во всяческой приязни к автору, отдает ему (без ехидства, надо отметить) должное - в искреннее недоумение его поверг именно этот "рассказ".

ЭЛЬЧИН: "... Можно принимать или не принимать его писательскую манеру, но что бесспорно - происходящее с Витовым так всегда характерно для литературного момента... Рассказ... - образец традиционного жанра. Традиционное предисловие от автора... Неспешное повествование - космические скорости XIX века далеки от этого повествования.

Треугольник Лева Одоевцев - Фаина - Альбина - словно из какого-то забытого романа русского или французского писателя XVIII века./.../

Любопытно, что Витов, доказавший уже во многих своих произведениях свой дар зримого, пластичного живописания, совершенно не хочет видеть здесь своих героев, а предпочитает о них отвлеченно рассуждать, он не показывает их, а дает им характеристики. Причем достаточно экзотические. [Цитата о дяде Диккенсе... - Э.Х.] ... остается равнодушными, потому что мы не видим несчастного дядю Митю, не узнаем его, не чувствуем; образы тут носят чисто литературный характер.

Но рассказ-то, скажут мне, не о дяде Мите!

Хорошо, взглянем на "углы" треугольника.

Кто такая Фаина? Сладострастница, которая наставляет своему мужу, Лева Одоевцеву, рога? Или сестра чеховской "Душеньки"? Может быть, она человек с таким богатым духовным миром, что ее не удовлетворяет окружающая среда? Может, напротив, сумасбродка и дура? Может быть, она сложный художественный образ, соединивший в себе все эти черты? Ни один из этих вопросов не находит ответа, потому что... Фаина есть, а жизни нет.

А Лева Одоевцев, он кто? Попробуйте сообразить. Знаю, этот вопрос чересчур груб, но автор сам в "традиционном предисловии" обещает нам ответить именно на этот вопрос, исследовав все, что свалилось на голову героя.

Пока что исследование не дало результатов. Вопрос - кто есть Лева Одоевцев? - остается открытым, потому что он (а так же и Альбина) не живет в рассказе. Они - плод литературного мастерства.

А ведь с каким профессиональным блеском написано! Магия текста действует, укачивает, завораживает.

А потом думаешь: позвольте, о чем это? К чему это?

Молла, помоги! "

Конечно, прочти Эльчин "Солдата" и "что было..." до "Альбины", часть его искреннего недоумения была бы снята. Но интересен здесь, прежде всего, тот непосредственный эффект, которого реально достиг Б. в своем последовательном стремлении довести до сознания читателя существование романа: "Альбина" ведь была уже четвертой в ряду публикаций...

34. Всеволод Сахаров. Пружины читательского интереса. *Литературная газета*, 24.11.1976.

35. Владимир Соловьев. "Сломать стереотип...". Там же.

Наконец-то сошлись наши дуэлянты, до сих пор палившие друг в друга из чужих ружей. Дюбопытно, что основной своей темы - "рассказа" - они в этой полемике не затрагивают. Прошло время, и назрела новая тема, уже тронутая разок-другой "Литературкой", - так называемой "элитарности". Тема эта пока лишь намечалась - "академически", теоретически, без имен (Д. Урнов). Здесь же уже не мог не раздаться звон деревянных мечей: они скрестились на том же Б., как на объединяющем обе линии полемик (о рассказе и элитарности).

Как всегда "спорную" точку зрения (слева) высказывал Вс. Сахаров. Но оппонировал (как бы справа) на этот раз сам Вл. Соловьев (а не А, Марченко на его месте). И надо сказать, Вл. Соловьев в бою не уступал Вс. Сахарову: Уступал им уже успевший занести на критику меч Б.

Редакционное уведомление о дискуссии ("Два взгляда на за-

нимательность") на этот раз помещалось над статьями, то есть и впрямь было пред-уведомлением, не опускаясь по полосе на уровень "вывода". Тем более, речь в статьях не шла об одном В., он был лишь примером (правда, единственным современным в статье Вс. Сахарова). Точности ради отметим, что в статьях не поминутся фрагменты из романа (как и тема "рассказа").

/.../ Таких писем приходит много. Видимо, проблема занимательности не так проста, как кажется на первый взгляд. Памятуя об этом, мы попросили критиков Всеволода Сахарова и Владимира Соловьева обменяться мнениями по поводу литературы "скучной" и "нескучной".

САХАРОВ: "/.../ Дело тут, разумеется, не в недостатке писательского мастерства, в чем никто и не собирался подозревать Томаса Манна. Ведь сюдовые истории у нас приключились и с "Игрой в бисер" Германа Гессе, и с романом Марселя Пруста "По направлению к Свану". Причина, по-видимому, в той психологической атмосфере, которая давно уже приняла и учла деление искусства на "элитарное" и "массовое". И у нас, с легкой руки зарубежных социологов культуры, все чаще пишут о "масс-культуре", одной из главных черт которой признается занимательность./.../ Романизированные путешествия Андрея Битова, где движение творческого сознания заслоняет жизненный материал, несколько напоминают бег в пустоте. Какая уж тут занимательность..."

СОЛОВЬЕВ: "/.../ С Вс. Сахаровым интереснее и, надеюсь, продуктивнее спорить не когда он ошибается в подборе иллюстрации к своему тезису, но когда подбирает иллюстрации убедительные - от Пруста до Битова.

/.../ Я далек от того, чтобы сопоставить Андрея Битова с Марселем Прустом. Вс. Сахаров, конечно же, польстил А. Битову, - пусть невольно, - поставив его в такой великий ряд. Несомненно, проза Битова не принадлежит к легкому чтению. Случается./.../ напряженная мысль его "авторского" персонажа кружит над не очень ему самому интересным объектом: скорее по инерции, чем по вдохновению!/.../ Но бывает по-другому, и тогда сложный психологический анализ соответствует сложности предмета разговора./.../ Обычные сюжет-

ные ситуации высвечены Б. настолько глубоко, что выглядят необычайно, во всяком случае - неузнаваемо. Допускаю, что у этой повести будет немного читателей, но разве количественный подход уместен в литературе?"

36. Андрей Битов. Молодой Одоевцев, герой романа. В кн.: "Дни человека", М.: Молодая гвардия, 1976, 191-282.
37. Andrei Bitov. Under the Sign of Albina. From the Odojevcev Family Chronicle. *Soviet Literature*, 1976, № 10, 39-53.
38. Andrej Bitow. Im Zeichen Albinas (Aus der Chronik der Familie Odojewzew). *Sowjetliteratur*, 1976, № 10, 42-55.
39. Andrej Bitov. Voják (Ze vzpomínek na rodinu Odojevcevovu.)  
Ve znamení Albiny, *Sovětska literatura*, 1976, № 12, 75-108.

Б. "объединяет" напечатанные в розницу фрагменты в единый "романный" цикл. Правда, не все из напечатанного попадает в него: нет главы "Что было..." из "Истории однолюба", нет "Ахиллеса и черепахи", нет комментария в "Трех "Пророках"" и нет (справедлива была моя, возникшая в самом начале, догадка) "предисловий" к отдельным публикациям, воспроизведенных здесь. Все главы (пять) снабжены эпитафиями из "Героя нашего времени" (роман Лермонтова почему-то ни разу не назван, и эпитафии маркированы главами: "Бэла", "Дневник Печорина" и т.д.). Любопытно отметить, что в качестве глав бывшие рассказы оказались переименованными: "Солдат" - "Кавалер солдатского Георгия", "Под знаком Альбины" - "Нелюбимая Альбина", "Что есть..." - "Миф о Митишатъеве", "Что будет..." - "Г-жа Бонасье (Что будет...)", "Три "Пророка"" - "Профессия героя".

Обратим внимание и на следующие разночтения:

- с.194 (см. №7) "... Но об этом потом... Что сказать о Леве Одоевцеве? Он из тех самых Одоевцевых. Но принадлежность его к старому и славному русскому роду не слишком существенна, ибо, как наш современник, был он уже скорее однофамильцем, чем потомком."
- с.260-265 - "рассуждение о выборе профессии для "интеллектуального" героя... Его не было в публикации "Трех "Пророков"".

Мы не будем здесь приводить его, так как оно, на наш взгляд, на этот раз не является "припиской" к роману, а органически входит в текст. Любопытно окончание всего пассажа: "Онако сочинение Л. Одоевцева показалось мне во многих отношениях настолько любопытным, что я решил выпустить эту главу вперед романа, благо она и была написана отдельно и должен признаться, до некоторой степени вываливается из него."

- с.281 - "Тютчев виноват в том, что слевой произошла фаина, произошел дед, он виноват и в том, что, как и Лева, опоздал с рождением и возникновением (каждый в свое время), и опоздавший Лева, обратившись сердцем к другой эпохе, не прощает Тютчеву его "современное" пребывание в ней, для Лавы желанное и недоступное..."

Опять мелькнул и пропал этот "дед"! (См. наше примечание к № 7) В "Вопросах литературы" он отредактирован справедливо как к делу не относящийся, здесь - пропущен! И поскольку этот вариант опубликован позже, можно считать эти "остатки" отрывов, эти болтающиеся ниточки, окончательно умышленными.

40. Sylva TVRDÍKOVÁ. Modifikace hrdiny a žánru. Andrej Bitov. *Bulletin ruského jazyka a literatury*, 1976, Bd.20, 49-58.
41. Dubravka Ugrešić. Trenutak suvremene ruske proze ili o Andreje Bitovu. *Književna smotra*. 1976, № 25, 43-44.

UGREŠIĆ: "U posljednje vrijeme u časopisnim publikacijama pojavljuje se i opet "neobična" Bitovejeva proza. Očito je, a i kritika tako pretpostavlja, da se radi o odlomcima iz veće prozne cjeline, uvjetno, romana./.../ Kategorija vremena je dominantan motiv i time se ova struktura uklapa u kontekst evropske proze s istim motivom (Proust, Joyce, T. Mann itd.)/.../ Mjesto zbivanja je Leningrad, koje svojom bogatom literarnom tradicijom uključuje Petrograd Dostojevskog Puškina, Gogolja, Andreja Belog./.../ Metatekstualna funkcija dijela odnosi se i na upotrebu tradicionalnih postupaka romana ruskog realizma (Černiševski, Gogolj, Ljermontov, Turgenjev), situacija, motiva, motivacijskih sistema./.../ On /.../ deziluzionira (Sterneovi

postupci) /.../ perspektivu, analizira svoju funkciju autora, kategorije proze, pokušavajući odgovoriti na pitanje: što literatura zapravo est./.../ i tu se nameće asocijacija na nepravedno zaboravljenog leningradskog pisca K. Vaginova..."

42. Всеволод Сахаров. Власть канона. *Наш современник*, 1977, № 1, 156-164.
43. Владимир Соловьев. Статус истины. *Литературная газета*, 16.2.1977.

На этот раз наши оппоненты пересекаются лишь во времени. У них в этих статьях нет ни одной точки соприкосновения: Сахаров дожимает до конца свою "тему рассказа", Соловьев гневается по поводу критики в свой собственный адрес. Однако именно эти две статьи являются, на наш взгляд, апогеем, кульминацией всей нашей библиографической эпопеи. Не имея никаких тематических точек соприкосновения, оба автора сравнимы лишь в одном: в открытой, какой-то почти личной неприязни к Б. Впрочем, если разрушить принцип строгой хронологии опубликования, которому мы здесь следуем, то статья Сахарова соответствует (по пафосу отрицания) статье Соловьева, подвергнутой критике Литератора (см. №16).

САХАРОВ: "Битов... утвердился в чрезвычайно выгодной позиции новатора, своего рода кубиста в прозе. И потому в заметке А. Битова "Границы жанра" каноны рассказа спокойно названы "трафаретными" ... Каноны надо разрушить, границы - раздвинуть, размыть, ибо они мешают зрелому мастеру..."

Взамен А. Битов предложил новый тип "свободного" рассказа, где автор "обратился к самому подлинному и достоверному из доступного ему в опыте - "к себе, к прямой речи". Что ж, хорошо, когда писателю есть что сказать. Но поскольку вначале была теория... верному из доступного ему опыте - в себе, к прямой речи". Но поскольку вначале была теория...

И вот в журналах начали появляться "рассказы" и "повести" Андрея Битова, объединенные подзаголовком "Из хроники семейства Одоевцевых". Но хотя мы видели одних и тех же героев ... и понимали, что это фрагменты, умело вынутые писателем... сказать об этом было как-то неудобно. Ибо раз человек назвал свое произведение рассказом, значит судить его надо по законам этого жанра.

Андрей Битов, надо отдать ему должное, понял затруднительное положение критики и объяснился. ... появилась его статья "Ахиллес и черепаха", где много говорилось о тяжести творческого бремени, о том, что писать трудно и т.д. [Кроет Б. передернутой цитатой из Пушкина. ... - Э. Х.]. Читателя интересует завершенное произведение, а не писательские рассказы о сложном замысле. Впрочем, в этой статье интереснее другое: А. Битов рассказывает и о том, как он пишет рассказы и что из этого получается.

Поскольку это важно для нашей темы, позволим себе длинную выписку. В этой петляющей, несколько жеманной фразе не только рассказано о происхождении романа "Дом", но и очерчен принцип предельной творческой расточительности, принцип, в сущности, античеховский, требующий не беспощадного вычеркивания, а бесконечного "расписывания" вещи, постоянного ее усложнения путем разложения цельных, ограниченных явлений и чувств.

"Рассказы" А. Битова "выдергиваются" из саги об Одоевцевых, и потому творческая история романа "Дом" вывернута наизнанку, как перчатка. Сначала выросло нечто более или менее целое, затем оно было разъято на фрагменты, опубликованные как повести и рассказы. Легко догадаться, что потом фрагменты вновь срастутся в роман, соберутся под крышей "дома". Но не слишком ли легко монтируется и демонтируется это сложное сооружение? Такие вещи хороши в крупноблочном строительстве, а в литературе они обычно свидетельствуют об отсутствии центральной, скрепляющей романную форму идеи, единой четкой концепции жизни. Впрочем, нас тут интересует другое: каковы же "новые" рассказы, получаемые таким странным путем. Ведь было заявлено, что они с успехом заменят рассказ "старый", то есть классический, подчиняющийся суровому канону.

"Дом" - филологический роман о филологе, мечтательном книжнике Леве Одоевцеве ... петербургская литературная гофманиана, и именно главный герой ставит писателя в "затруднительное творческое положение" ("Ахиллес и черепаха") Обратимся поэтому к последнему "кирпичку"-рассказу ("Под знаком Альбины"). ... как всегда мы встречаемся здесь с тщательной "штудией" чувств.

Разветвленная "диалектика души" сливается здесь со словесной вязью и как бы застывает, мертвеет, образуя изысканное кружево стиля. В этом кружеве, порожденном бесконечным разложением, миниатюризацией не очень сложных и глубоких чувств, читательское внимание постепенно запутывается, как усталая муха, а автор приглашает любоваться оригинальной сложностью его художественного плетения...

[Цитата из Б., затем опять передернутый Пушкин... - Э.Х.]

За этим рассказом угадываются не обещанные нам А. Битовым "неограниченность жизни", "пространство жизни", а тупики эстетизма, к которым движется вдохновенный стилист-наблюдатель с отверткой игрушки развинчивающий чувства и ощущения.

Если бы это было только особенностью, не претендующей на обобщение индивидуальной писательской манеры, к такого рода экспериментам можно было отнести по принципу: не нравится - не читай. Но когда писатель, сам попавший в кризисную ситуацию, начинает говорить об общем кризисе жанра и высокомерно называет русский рассказ ... "дорогим покойником", "камерой", - это перестает быть просто снобизмом, а превращается в сознательную попытку скомпрометировать рассказ, именно сейчас так необходимый нашей прозе. Рассказ с его устойчивыми традициями и высокими требованиями почему-то не нравится, чем-то мешает. [Пас в сторону М. и А. Чудаковых ... - Э.Х.]

Пока иные критики восхищались изысками таких рассказчиков, как А. Битов, в нашей прозе спокойно работали мастера рассказа, не пристававшие к читателю и критике с вопросом "Мастер я ли или не мастер?" и следовавшие в своей шумной творческой работе неписанному правилу ... "нужен ли ты сейчас со своей историей?" [В. Шукшин - Э.Х.]

Легко догадаться, к кому критика будет внимательнее, благосклоннее: конечно, к тем прозаикам, чьи рассказы как будто нарочно изготавливаются для очередной статьи или дискуссии. Репутация тонкого стилиста, изощренного психолога, искателя новых форм и средств вполне способна заслонить внутреннюю неопределенность и неуверенность, а любая попытка неллицеприятной критики может быть воспринята как не-благосклонное стремление уничтожить "идущий талант".

СОЛОВЬЕВ: "Что за настойчивая проповедь застойно-инерционно-пиететного сознания - авторитарная оторопь перед литературой?"

А это и создает ту превратную ситуацию, которая в свою очередь понуждает редакцию "Вопросов литературы" поместить в уже упомянутой рубрике "Гипотезы и разыскания" прямо зависимую и слишком связанную с Тыняновым статью литературного персонажа Лёвы Одоевцева, чей трепетный издатель, кокетливый комментатор и хитроумный апологет - Андрей Битов. Автор, кстати, неоднократно укоряет своего героя за "невежество": читателю ничего не остается, как переадресовать этот упрек автору, который в данном случае несет всю полноту ответственности за своего героя, романический замысел и литературный умысел - с Битова возьмется то, что автор прощает Лёве Одоевцеву! Я далек от мысли сравнивать вымышленного героя Андрея Битова с реальным исследователем Юрием Тыняновым, но отдадим должное последнему - он был первым!

/.../ Интересно, под какой рубрикой напечатали бы "Вопросы литературы" - если бы отважились! - статью Тынянова "Пушкин и Тютчев", когда одоевцево-битовское "подражание" этой статье они печатают спустя более полувека под рубрикой "Гипотезы и разыскания"?

44. Нужны ли в литературоведении гипотезы? *Вопросы литературы*, 1977, № 2, 82-112.
45. Ломинадзе С. Многообразие - для всех. *Литературная газета*, 2.3.1977.
46. Гордин Я. Граница анализа и безграничность дилетантизма. *Литературная газета*, 9.3.1977

Статьи № 46 и 47 посланы "вдогонку" Соловьёву. И Б., в данном случае, оказывается несправедливо задетым (Сахарова никто в отношении Б. не поправил...).

"Разве не интересно после "Образа Онегина", включающего в себя "как положительные, так и отрицательные черты", читать статью "Статус истины"? Писатель А. Битов пишет роман о литературоведе Одоевцеве, а литературовед В. Соловьёв пишет "роман" о писателе А.Битове с куда большим

пристрастием к своему герою ("кокетливый комментатор", хитроумный апологет"), чем писатель к своему.

Дискуссия "Нужны ли гипотезы?" является во всей этой эпопее публикаций из романа основным триумфом Б.: теперь он исполнил литературоведов, и они разбираются по его поводу между собой, как в свое время критики разбирались между собой по поводу рассказа. Но примером и там и там оказывается Б.

О существовании романа в дискуссии сказал только А.

Кушнер:

"Статья А. Битова - это отрывок из романа, одна из движущих пружин которого - соперничество двух молодых людей. Борьбе самолюбий, характеров, всяческому соперничеству в любви ли, на службе, в глазах ли общественного мнения посвящены многие сюжетные вещи Битова. Это его любимая тема. Вот почему и литературоведческая работа Левы Одоевцева посвящена соперничеству в литературе, а то, что это соперничество вряд ли соответствует исторической правде, пусть останется на совести Левы.

Зато наряду с восторженными, положительными, уклончиво-положительными, положительно-уклончивыми, уклончивыми (грубый счет: за -10, против - 4, воздержались - 3, ?? - 2), есть и твердо-отрицательные отзывы:

"... статья ... вызывающая не только у меня, но, я думаю, и у многочисленных читателей журнала ... глубокое возмущение как по своему существу, так и по форме. Помещение этой статьи ... явное надоразумение. В "разысканиях" А. Битова нет материала для обсуждения, ибо нет никаких "разысканий". Его гипотезы не заслуживают того, чтобы их принимали всерьез. Щеголяя тем, что он не ученый-литературовед и укрывшись за спиной вымышленного персонажа Левы Одоевцева, которого он слегка поучает, но которым в то же время лобуется, автор проявляет поразительное незнание хорошо известных фактов ... Вестактность А. Битова (или, что то же самое, Левы) не имеет пределов: от снисходительно-оскорбительного похлопывания по плечу Лермонтова до искажения внутреннего облика Тютчева. Весь стиль

этой статьи производит отталкивающее впечатление своей бесцеремонной развязностью и откровенной самовлюбленностью. Не могу не расценивать публикацию такой статьи ... иначе, как непонятный для меня просчет журнала.

К. Пигарев.

Кажется, все ... Дискуссия в "Воплях" - последний всплеск. Она - сильно в сторону от "линии романа", которую мы здесь выявляли. Я почему-то уверен, что теперь не скоро встречу Соловьева, или Сахарова, или Б. на страницах "Литературки". По моим прогнозам, поток критики в адрес Б. должен иссякнуть, потому что он никого здесь не интересовал сам по себе, вне литературной политики, вне "борьбы за рассказ" или "против элитарности". А линии этих (борьб... борб... борбей?) - закончены. "Следует отдать должное самому Витову (фразеологизм Сахарова), он, сознательно или бессознательно, этой возней попользовался: все-таки довел до сознания, если и не читателя, то критики, что роман "Дом" ("Пушкинский дом") - существует. И это достаточно беспрецедентно - иметь уже литературу по роману до его напечатания, что нас и увлекло в нашей "библиографии" (опять же - не Б. ...). И "Мы далеки от мысли" (Соловьев), что Б., загнипнотизированный собственной задачей опубликовать как можно больше из романа, хорошо сознавал, в чем, кроме этого, участвует. На пути "доказательства" романа он успел раздражить многих (в т.ч. и читателей); он даже будто нарочно ссорился с основной своей аудиторией, всегда оказывавшей ему поддержку (критики и литературоведы).

Сахаров окончательно "выявился" в этой эпопее (от "Юности" до "Нашего современника"), окончательно "примкнул". Он избрал себе свою дорогу и поддержку.

А вот, что Соловьев так безоглядно бросился на всех и вся, не имея никакой возможности пойти по Сахаровскому пути (по пути однофамильца своего оппонента - тоже...), нам еще неясно, но что-то в этом переломе есть основательное, причинное...

На знаю, на каких небесах сговариваются люди, принадлежащие враждующим партиям ... но они - сговариваются. (В отличие от честных людей, которые не сговариваются никогда, которых даже попытка практического, а не душевного объединения при-

ведет к размовке, ссоре, драке - к чему угодно, только не к мафиозной структуре). Сговариваются, быть может, даже не столько люди из враждующих партий - сколько и м и сговариваются. А вот кто же? ... Кто же над ними?? Над ними невидимые нам люди, в чьих руках реальная власть. (Скажем, не Сахаров и Соловьев сошлись в оценке Б., а "Литературка" в них сошлась - и не "Литературка", а ее редколлегия, и не редколлегия, а, может быть, секретариат Союза писателей, и не Секретариат, а... вот тут мы уже не знаем кто, но, по-видимому, оттуда и они...) И тут нас берет сторопь перед ИХ умом, не расположенном ни в чьей отдельной голове, - умом ВЛАСТИ: все предвидено, все организовано, все затем сыграно... как оно и вышло. А полутно еще и навар: кое-кто выявился, определился, занял свое место, т.е. вошел в с т р у к т у р у , вошел - то есть там и остался.

Вот и здесь, на этом ничтожнейшем примере, - полемика Сахарова и Соловьева - разве их полемика? Велика честь отпустить им полосы. Или это кампания за и против Б.? И тоже - велика честь. Это всего лишь очередной раунд (или два...) наших двух партий "круговой поруки", т.н. русской и т.н. либеральной, на коврике из Битова, с рефери Чаковским и невидимыми судьями в судейской ложе. И если мы взгляделись бы в какой-нибудь другой "литературный" вопрос, а не в этот, то, ручаюсь, то же бы и выявили (смотрите, как скудна литература, собранная нами вне этой "линии" ... а мы ведь старались выскрести в с е источники ...).

Случайно ли все начинается вопросом редакции: плодотворны ли поиски? - продолжается ее же вопросом: нужно ли публиковать такую статью? - расширяется на вопрос: нужна ли элитарная (скучная) литература? - подхватывается на тему нужны ли гипотезы? А пример всюду один - не последовательный ли вопрос: нужен ли Б.? Но и этот, связующий темы дискуссий вопрос о Б. - одно лишь средство выявить друг в друге принадлежность к различным лагерям. Б., в данном случае, наиболее подходит для препирательства, потому что не принадлежит ни к тому, ни к другому лагерю (а если принадлежит, то лишь по подозрению - в сознании, общем для тех и других: "кто не с нами, тот против нас". Про себя он, по-видимому, может полагать, что при-

надлежит русской литературе, но поскольку он "не наш" для тех и "не наш" для других, разрывающих остатки этой литературы на две неравные части (каждой из партий ее половина кажется большей, если не всей), то принципиальным может оказаться лишь мнение тех, кто сталкивает мнения. Но тогда вопрос "нужен ли" звучит уже иначе.

С кем только ни старивали Б., кому только не противопоставляли! В 1969-м его "открывали" вместе с Шукшиным (В. Ермилов), с тем, чтобы в последствии (Сахаров) им же и побивать. Его объединяли и с В. Беловым (Л. Аннинский, Б. Бурсов) и побивали Беловым (тот же Аннинский и Сахаров), Его объединяли и разъединяли с Распутиным, Трифоновым, Аксеновым, Вознесенским, Гранинным, Конечским, эстонской и армянской прозой, с Достоевским, Толстым, Прустом, Хемингуэем и Сэллинджером ... По числу взаимонключающих обойм, в которые включали и исключали Б., он, пожалуй, займет первое место среди наших прозаиков. Особенно упорной и не прекращающейся, последовательной и "принципиальной" (в смысле установки ...) было отнесение его к аксеновской линии "Юности" при некотором одновременном, хотя и более слабом, усилении отделить Б. от нее.

Выявился Сахаров, выявился Соловьев ... Выявился и Б. И сам, и теми, кто его "бывлял". Самим фактом "за" и "против" того и другого это "выявление" проявлено гораздо отчетливее, чем непосредственными их критическими усилиями, и именно потому, что они полагали, что спорят о рассказе, об элитарности, о Б., не сразу осознавая, что в споре этом обретают спущенное им сверху "лицо". А маски эти так отчетливы, что говорят за того, кто ее надел, а собственная речь из-под маски как раз и хуже слышна и более неразборчива. И неверно, не только эти трое оказались "проявленными" в этой лохани "Литературки", но и многие, кого и на сцену-то и не выпустили ... Тут мы можем лишь гадать, как и на ком эта никем не отмеченная свара отразилась.

Кажется, нерв этот уходит еще глубже, чем я думал...

Не могу объяснить чувство законченности, возникшее во мне от последних статей Сахарова и Соловьева ... Не могу объяснить это чувство законченности после написания об этом чувстве законченности... будто кто-то неизвестный мне, но связанный со

всем этим, умер... Мне есть что сказать еще... но нестерпимо хочется поставить именно здесь точку. Мне нестерпимо хочется поставить точку, потому что она здесь есть.

5 марта 1977

В СТОРОНУ СОЛОВЬЕВА...

(апрель 1977 - август 1978)

Постскриптум через полтора года.

При желании можно счесть все данное исследование одним лишь плодом авторской фантазии

"Три "Пророка"

Я мог бы это предвидеть... Собственно, я этого даже ожидал. Странно, что известие это, тем не менее, застало меня врасплох... Оно разом перечеркнуло всю эту работу. Но об этом после.

Вот иссекающий ручеек:

47. Миливое Йованович. Новости руске прозе. *Књижевне новине*, 1.4.1977, Београд.
48. Юрий Карабчиевский. Точка боли. О романе Андрея Битова "Пушкинский дом". *Грани*, 1977, № 106, 141-203
49. Андрей Битов. Ответ на анкету "Читатель и писатель". *Литературное обозрение*, 1977, № 10, 96-97
50. И. Роднянская. Образ и роль. *Север*, 1977, № 12, 111-119.
51. V. Jerofjejew. Andrzej Bitow albo jeszcze raz nadremu biada. *Тыдгосовд*, 1978, № 2, 141-144
52. П. Ульяшов. И миф, и сказ, и притча. *Литературная газета*, 8.3.1978
53. С. Фомичев. О литературоведении чистом и нечистом, о заведомых гипотезах и Леве Одоевцеве. *Звезда*, 1978, № 4, 202-211.

54. Вадим Кожин. *Книга о русской лирической поэзии XIX века.* М., Современник, 1978, 115-119
55. И. Роднянская. Битов Андрей Георгиевич. *КЛЭ М.*, 1978, т.9. 130-131.
56. М. Эпштейн. *Время самопознания. Дружба народов*, 1978, № 8

Совершенно ненаучное наблюдение... Как будто вызывают по алфавиту... Выступают теперь те, кто не успел: на У и на Ф ... Не знаю, какой из этого следует вывод.

УЛЯШОВ: "Он\* считает, что с помощью мифотворчества нельзя выстроить "сверхреальность", а можно достигнуть лишь "сверхфилологии". Думаю, в отношении мифотворчества он ошибается /.../ А вот что касается "сверхфилологии", то он заметил существенную болезнь, мешающую некоторым нашим прозаикам.

"Сверхфилологическая" литература склонна к жизнеописанию одного и того же героя, кочующего из рассказа в повесть и обратно - иногда под одним именем, порой - под другим, хотя это не мешает легко узнавать его. Эта литература очень претенциозна и "интеллектуальна" и любит сама себе давать оценки, порой даже в виде развернутых рецензий, искусно вкрапленных в текст. Герои ее обычно без конца копаются в своих ощущениях и любят изображать ощущения по поводу своих ощущений. Скажем, герой сознательно идет на подлость, то бишь на компромисс, а потом тщательно изучает свои ощущения, сомнения и последующие сомнения в правомерности этих сомнений. И все же этот самоедский психоанализ не спасает "сверхфилологическую" литературу от очевиднейшего беллетризма, который, однако, критика, зачарованная внешним блеском и высокими оценками, выставленными автором самому себе, не хочет замечать. И вот уже рыхлая эссеистика выдается за роман. Нудное самокопательство в душе - за психологизм. Безликие хлюпики, изнывающие от сексуальной истомы, - за героев. Игра в литературу - за самое литературу как борьбу за истину.

\* Л. Аннинский. "Жажду беллетризма!" (sic!). *Литературная газета*, 1.3.1978.

Что этой литературе миф, сказ, притча, если она хочет говорить лишь о себе и не желает ничего знать о мире?

Вот ценная реакция! В самом пёсьем смысле слова... Поразительно, до чего же они все стали родственники буквально за последние три-четыре года! ... Где граница, проходящая теперь между Кожинным, Аннинским или Соловьевым? Борьба-таки объединяет. Если Д. Урнов, Л. Аннинский, Вс. Сахаров и вот еще Ульянов или Фомичев, до недавнего времени не пересекавшиеся ни в одной точке происхождения или уровня или "партийной" принадлежности, - одинаково ставят вопрос, - то чей же это вопрос они оркеструют?

Однако все, что я экстраполировал полтора года назад, подтвердилось. "Литературка" теперь о Б. молчит (причем, буквально: Ульянов пишет о Б., не упоминая его имени). Сахаров отдалился от критики и занялся "классикой"; с его матрицы печатают теперь другие (Фомичев), Соловьев (вот где таилась решимость!...) - эмигрировал и, соответственно, изъят из обращения. Итак, два оппонента выявили две дороги: ПРИМНУТЬ или УЕХАТЬ?... - каждый направился по своей дорожке. Стоило Б. доказать, что роман у него есть, как прекратились и публикации из романа: они были возможны, лишь мимикрируя под самостоятельные произведения, или, в крайнем случае, с оговоркой, что роман еще "пишется" (у нас не возьмут и самого "проходимого" отрывка, если неизвестно целое: на всякий случай: кто знает, что там может оказаться...) Препятствие, с которым боролся автор, - оказалось, было условием публикации. Но и не только из романа - Б. ничего не напечатал ... Кроме заметки, в которой рассчитывается уже не жанрами, критиками или литературоведами, а - с самим читателем.

Две итоговые книжки 1976 года ("Семь путешествий" и "Дни человека") не дали больше повода для дискуссий и даже рецензий (лишь через год-полтора появились на критической периферии две интеллигентных статьи И. Роднянской и М. Эпштейна). Зато (может быть, за это...) стали появляться хвалебные отзывы о т т у д а . Причем не об отдельных главах, а обо в с е м "Пушкинском доме" - "они" его каким-то обра-

зом читали ( В.Ерофеев, М. Иванович, Ю. Карабчиевский, ... )

**ИВАНОВИЧ:** " /.../ засад се аутор задовољава парцијалним приближавањем свог "животног дела" читаоцу, погетово што нема много изгледа да се оно појави у целини, будући оптерећено "критичним" местима и "јеретичким" мислима (концепција руске историје после Октобра у верзи и јунаковог деде - жртве Сталиновог терора; формулисање једног од главних јунака Митишатјева као националисте и антисемите и духовног круга "злодуха" Достојевског; замисао Лјове Одојевцева, аристократског потомка, као јединог заштитника руског културног наслеђа; општи "пародични" стил аутора, на чијој су критичкој мети бројни књижевни шаблони и стереотипи поетике социјалистичког реализма, и груго). У сваком случају, сама чињеница да овакав роман постоји служи као доказ великих могућности и домаћаја руске прозе, а Битова сврстава у врхове не само совјетске послеоктобарске књижевности, него и модерног прозног израза уопште.

**КАРАБЧИЕВСКИЙ:** " Тема совести - традиционная русская тема.

Вся наша литература - о б з т о м , и все главные проблемы, терзавшие русских писателей на протяжении ста лет, могут быть сведены к взаимоотношениям с совестью./.../

И вот я хочу высказать одну мысль, которая представляется мне чрезвычайно важной: что Андрей Битов не только самый с о в р е м е н н ы й русский писатель, это, по-видимому, уже достаточно очевидно, но и самый р у с - с к и й современный писатель /.../ ... для которого, как и для всякого истинно русского, никакая тяжесть обстоятельств не сравнится с тяжестью с о б с т в е н н о й в и н ы .

/.../

Битов всегда есть Битов - вот в чем секрет.

Дай Бог ему и дальше всюду оставаться самим собой, пусть хватит у него силы выстоять, не противостоя, - только русскому известно, какая это трудная задача.

P.P.S. Соловьев - там, Сахаров - здесь и больше, а где  
Битов?... Так вот известие, которое застигло меня  
врасплох, перечеркнув всю эту мою работу:  
летом "Пушкинский дом" полностью вышел в Америке.

сентябрь 1978

Э.Х.