

BAND 7

1981

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

EIGENTÜMER / HERAUSGEBER / VERLEGER

Aage A. Hansen-Löve
Gerhard Neweklowsky
Tilman Reuther
Josef Vintr

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve

Sprachwissenschaft:

Tilman Reuther
Josef Vintr
Gerhard Neweklowsky

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 Kommerzialbank 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

Gefördert durch das Bundesministerium für Wissenschaft und
Forschung, Wien

© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Aage A. Hansen-Löve
Alle Rechte vorbehalten

I N H A L T

A U F S Ä T Z E

S.SENDEROVIČ (Ithaca, N.Y.), K rekonstrukcii poétičeskoj mifologii Puškina (Fenomenologičeskij étjud)	5
I.P.SMIRNOV (München), Otčuzdenie-v-otčuzdenii (O "Zapiskach iz mertvogo doma")	37
O.HILDEBRAND (Uppsala), Michail Vrubel's Demon Seated	49
G.CHERON (Los Angeles), Letters of V.Ja.Brjusov to M.A.Kuzmin	65
A.L.CRONE (Chicago), Anna Akmatova and the Imitation of Annenskij	81
S.I.EL'NICKAJA (Montréal), O nekotorych čertach poétičeskogo mira M.Cvetaevoj (III)	95
Ju.K.ŠČEGLOV (Montréal), Mir Michaila Zoščenko	109
E.V.URYSON (Moskva), Poverchnostno-sintaksičeskoe predstavlenie russkich appozitivnych konstrukcij	155
J.VACHEK (Praha), Prague Linguistic School. Its Origins and Present-Day Heritage	217
H.-P.STOFFEL (Auckland), The Morphological Adaptation of Loanwords from English in New Zealand Serbo-Croatian	243
M.ALTBAUER (Jerusalem), F.W.MAREŠ (Wien), Das Palimpsest-Fragment eines glagolitischen Evangeliars im Codex Sinaiticus 39. Ein neues altkirchenslavisches kanonisches Denkmal	253

R E Z E N S I O N E N

M.ČERVENKA (Praha), Der versologische Band von Jakobsons "Selected Writings". Bemerkungen eines Bohemisten (R.Jakobson, Selected Writings V. On Verse, its Masters and Explorers)	259
Daniil Charms, Sobranie proizvedenij (R.ZIEGLER)	277
Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost (P.TROST, J.MARVAN, J.VINTR)	281

D I S K U S S I O N

D.RANCOUR-LAFFERRIÈRE (Davis, Calif.), On Subtexts in Russian Literature	289
--	-----

T E X T E

F.Ph.INGOLD (St.Gallen / Zürich), W.N.Gogol. Ein enzyklopädischer Entwurf	299
---	-----

Савелий СЕНДЕРОВИЧ (Cornell University, Ithaca, N.Y.)

К РЕКОНСТРУКЦИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ ПУШКИНА
(ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ЭТЮД)

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но всё растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Сначала думал я, что имя - серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился.

И снова яблоня теряет дикий плод,
И тайный образ мне мелькает,
И богохульствует и сам себя клянет,
И угли ревности глотает.

- Осип Мандельштам

1.

Значения термина "поэтическая", или "литературная", "мифология", широко употребляемого в последние десятилетия, при всём их разнообразии могут быть отнесены к двум основным группам. Во-первых, имеются в виду всевозможные отражения натуральных мифологий в литературе - прямые и смешанные; их реинтерпретации от экзегетических стереотипов (или архетипов) - образных и сюжетных; неявные ориентации на мифологические модели. Во-вторых, имеется в виду нечто абсолютно независимое от натуральных мифологий, но аналогичное им по символически-обобщающей репрезентативной функции, которая в данном случае должна быть ограничена историческими и локальными рамками: это либо образы и сюжеты типического характера для данной страны и эпохи, либо выражения популярных идеалов данной культуры.

Понятие поэтической мифологии, развиваемое на этих страницах, имеет иной, более имманентный по отношению к литературе смысл. Имманентный смысл базируется на структуре данного феномена. Понятие поэтической мифологии в таком смысле ввёл Якобсон в своей чешской работе 1937 года о статуynom мифе у Пушкина. Он дал следующее

теоретическое обоснование своему подходу:

"Среди многообразных символов в творчестве поэта мы находим некоторые постоянные организующие, цементирующие элементы, которые являются носителями единства, охватывающего множество произведений поэта, и дают им печать поэтической индивидуальности. Эти элементы выводят целостность индивидуальной мифологии поэта в пестрое сплетение зачастую разнородных и несвязанных поэтических мотивов; они делают стихотворения Пушкина - пушкинскими, Махи - подлинно махиными, Бодлера - бодлеровыми.

Каждому читателю произведений данного поэта ясно, что определенные элементы являются неустраняемыми, неотделимыми составляющими их динамики, и эта читательская интуиция заслуживает доверия. Задача ученого, следуя этой интуиции, извлечь эти инвариантные компоненты, или константы, из поэтических произведений посредством внутреннего, имманентного анализа или, если речь идет о варьирующихся компонентах, установить, что есть последовательного и устойчивого в этом диалектическом движении, и таким образом определить субстрат этих вариаций." (Якобсон: 2-3).

Внутренний, имманентный анализ позволяет Якобсону обнаружить у Пушкина определенную устойчивую совокупность элементов, группирующихся вокруг одного центрального символа и тем самым задающих ему постоянное смысловое окружение. Если такая символическая система описывает сходство нескольких произведений со стороны их целостного смысла, то это факт особой значимости. Якобсон показал, что вариантами относительно единой целостной инвариантной основы являются три произведения позднего Пушкина: "Каменный гость" (1830), "Медный всадник" (1833) и "Сказка о золотом петушке" (1834). Они образуют особую группу в творчестве Пушкина уже по названию: каждое из них указывает в качестве центрального протагониста на изваяние и материал, из которого оно сделано. Они имеют также одинаковое *фабульное ядро*:

1. Усталый человек ищет покоя, этот мотив переплетен с другим: стремлением к обладанию женщиной...

2. Изваяние, точнее существо, неразрывно связанное с этим изваянием, имеет сверхъестественную и непостижимую власть над этой желанной женщиной...

3. Человек гибнет после безуспешного бунта и в результате вмешательства изваяния, которое чудесным образом приходит в движение, а женщина исчезает..." (Якобсон: 5-7).

Открытие такой устойчивой, инвариантной, целостной, символической системы, или архифабулы, в трех различных произведениях позволяет Якобсону уподобить эту группу произведений вариантам одного мифа. Якобсон не углубляется в основания своего употребления понятия миф, но для нас важно вдуматься в эти основания. Якобсон опирается на принципиальное сходство описанного им явления с феноменологической структурой мифа. Миф и есть рассказ, суть которого содержится в некотором системном символическом ядре. Последнее представлено по-

средством рассказа, однако его суть не в повествовании как таковом, а в синхронической структуре смысла, порождающей символические значения. Мифический *телос* заключается не в развитии событий, а, наоборот, в свертывании смысловых составляющих в символический комплекс.¹ Символопорождающий потенциал, лежащий в основе мифа, не исчерпывается одной повествовательной разверткой, он стремится реализоваться в целом спектре историй.

Согласно Якобсону, центральная функция в мифе о разрушительной статуе принадлежит образу статуи. Она состоит в семантическом развертывании семиотических свойств образного значения слова *изваяние*, или *статуя*. Если статуя, изображающая живое существо, есть неподвижный знак подвижного, то статуя, воплощенная в слове, или поэтический образ статуи, есть знак знака. Причем в слове возникает возможность привести в движение то, что в косном материале неподвижно. Здесь важно, что в слове - например, в выражении "входит статуя" - в движение приводится именно 'статуя', а не то, что она изображает. Статуя сама по себе может изображать движение, но движение при этом относится к изображаемому существу, а не к статуе, которая остается неподвижной. Слово же может приписать движение самой статуе, ибо она в данном случае есть предмет подвижной области - смысла. Именно эту возможность, заложенную в семиотической природе данного образа, использовал Пушкин в созданном им мифе. Перед нами, таким образом, собственно поэтический миф, отличный от всякого другого, поскольку он основан на актуализации внутренних свойств слова. Мифологизация и поэтизация слова в этом случае совершенно тождественные процессы.

2

Работа, проделанная Якобсоном, может быть продолжена в плане расширения и углубления открытой им перспективы. Наше развитие пойдет по направлениям, подсказанным мифологической теорией Лези-Стросса, которая была создана двадцатью годами позднее работы Якобсона под его непосредственным влиянием.

Если понятие мифологии переносится на литературу ввиду подобия имманентного строя, то оно тем эффективнее, чем на более глубоких структурно-феноменологических основаниях покоится. Основания эти могут быть углублены по двум направлениям:

1. Вариативная репрезентация семантического ядра мифа является фактом принципиального значения для натуральных мифологий, но это

факт бытия (das Sein), а не сущности (das Wesen), хотя он и вытекает с необходимостью из феноменологической структуры мифа, которая имеет два слоя: слой сущности (das Wesen) и слой наличного бытия (das Dasein). Важно также феноменологическая структура сущности мифа, то есть его внутренняя семантическая структура. Ее описание предложил Леви-Стросс. Согласно его концепции миф представляет собой символическую систему, в которой символы интерпретируются через символы; точнее, одни символические отношения через другие, так что смысловая артикуляция имеет собственно структурный характер. Типичной является следующая система преобразований: пара гетерогенных символов, мыслимых непримиримыми противоположностями, заменяется другой парой символов, которая находится в эквивалентных, но уже не в непримиримых отношениях, и так до тех пор, пока не появляется пара противоположных, но совместимых (как две вариации на общей основе) символов, либо символ, совмещающий в себе одновременно два противоположных значения, амбивалентный член, или медиатор. Трансформационный процесс такого рода происходит на латентном уровне, скрытом под поверхностью демонстративного сюжетного уровня. Внимание мифологического повествования сосредоточено именно на носителях амбивалентных значений. Миф представляет собой повествование, обнаруживающее амбивалентность центрального героя, в результате чего развивается структурно-смысловая функция мифа:

"Койот (пожиратель падали) является посредником между травоядными и хищниками так же, как туман - между Небом и Землей, как скальп между войной и сельским хозяйством (скальп есть урожай войны); как кукуруза между дикими и культурными растениями; как одежда между "природой" и "культурой"; как отбросы между деревней и внешним миром; а пепел (или сажа) между крышей (небесным сводом) и очагом (в земле). Эта цепь, скажем, медиаторов, не только проливает свет на крупные фрагменты северо-американской мифологии - отчего Бог Росы может быть одновременно Хозяином Дичи, и Дарителем Одежды, и быть воплощенным в Ash-Воу (мальчик-золушка); или почему скальпы порождают туман; или отчего Мать Дичи ассоциируется с головней и т.д., - но и, вероятно, соответствует универсальному способу организации ежедневного опыта." (Леви-Стросс: 225)

Такое внутреннее, структурно-смысловое представление о мифе для нас особенно важно, ибо оно более устойчиво по отношению к различиям между литературой и фольклором. Натуральные мифологии имеют фольклорное бытие, при котором вариантная репрезентация просто неизбежна,³ но для фиксированного литературного текста иерархия имеющихся у нас двух определителей обратна: семантическая структура здесь определитель более важный, чем вариативная репрезентация. Литературное произведение является гомологом мифа уже тогда, когда

его смысловая структура подобна мифологической, даже если связанная с этим возможность вариативной репрезентации остается неосуществленной, хотя весьма часто она осуществляется. Назовем такое структурно-смысловое подобие литературного произведения мифу - *мифоморфизмом*. Мифоморфизм является не только более сильным, но и просто необходимым критерием при имманентно-мифологическом подходе к литературе. Сама по себе вариативная репрезентация некоторого фабульного ядра - явление совершенно недостаточное, чтобы говорить о мифологии в глубоком смысле этого слова.

Скульптурный миф у Пушкина отлично выдерживает проверку по структурно-семантическому критерию. Смертельная вражда, жизнь и смерть, этот мир и мир потусторонний - образуют смысловое пространство, в котором получают место оппозиционные пары символов (персонажей) и происходит процесс трансформации и медиации. В этом поле гомогенная пара живых противников замещается гетерогенной парой полных антиподов: живой, или смертный, и мертвое изображение живого. Амбивалентным членом является *ожившее изваяние*, мертвая материя, ставшая вдруг дивой, антипод обычного изваяния. Фабульная функция изваяния покоится на его двойственной природе: эта двойственность представлена иерархически - как доминирование мертвой неподвижности над обозначаемой подвижностью живого существа; но в определенный критический момент иерархия обращается, изваяние приходит в движение, и тогда мир потусторонний вторгается в этот мир. Пока статуя неподвижна и мертва, она изображает живое существо, но как только она приходит в движение, подобно живому существу, тотчас же она обретает смертоносную силу.

Подход с точки зрения внутренней семантической структуры сразу же позволяет расширить нашу перспективу. Уже Якобсон с присущим ему исключительным художественным чутьем не обошел вниманием тот факт, что помимо трех вариантов статуynого мифа, представленных в крупных жанрах пушкинского творчества, мы находим в творчестве поэта вообще повышенный интерес к статуе. Статуя фигурирует в целом ряде лирических произведений. Самое замечательное, что, хотя фабульное ядро, описанное Якобсоном для трех крупных произведений, здесь, в малых лирических формах, отсутствует, тем не менее смысловое сходство статуи в лирике и крупных жанрах зачастую довольно-таки заметно. По крайней мере двойственность подчеркнута в статуях в наброске 1818 г. "Могучий бог садов" и в отрывке 1830 г. "В начале жизни школу помню я". Вероятно, ближе к смысловой двойственности

статуи из статуиного мифа подходит набросок "Элегии" ("Воспоминаньем упоенный") 1819 г. Все это следует считать фрагментами или отголосками мифологической мысли поэта, более или менее тесно соприкасающимися с основным смысловым полем мифа. Проекция мифа о разрушительной статуе можно найти у Пушкина в самых неожиданных местах. Я склонен видеть такое отображение, например, в отрывке 1830 г. "Стамбул гяурь нынче славят":

Стамбул гяурь нынче славят,
А завтра *кованной пятой*,
Как змея спящего, раздавят
И прочь пойдут - и так оставят.
Стамбул заснул перед бедой.*

Здесь мы находим не только метонимический трансформ образа разрушительной статуи - *кованную пяту* (заметим: не "кованный сапог", а *пята*), но и целый набор характеристических сопровождающих мотивов, о которых речь будет впереди. Сходную же метонимию мы встречаем в незавершенном стихотворении "Недвижный страж дремал на царственном пороге" (1824):

"...О грозные витии,
Целуйте жезл России
И вас поправшую *железную стопу*".

Таким образом, порождающая сила статуиного мифа охватывает в творческом сознании поэта область гораздо большую, чем его прямые репрезентации. В последних следует видеть лишь наиболее полное, наиболее пластическое - скульптурное, если угодно, - развитие возможностей, заложенных в том особом мифоморфном образе статуи, который владел пушкинским воображением.

2. В самом начале XIX в. Ф.В.И. Шеллинг писал:

Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира, и из этого материала создать собственную мифологию. (Шеллинг: 2, 940)

По Шеллингу, мифология есть нечто целое - система мифов. Аналогичная мысль лежит в основе работ Леви-Стросса: не существует отдельных мифов, миф есть компонент мифологической системы. Мифологическая система включает варианты мифа, родственные мифы и смежные мифы - мифы, связанные трансформационными отношениями. Два варианта одного мифа обнаруживают общее структурно-смысловое ядро; два разных мифа в пределах одной мифологии обнаруживают общую архиструктуру, в рамках которой есть место для обоих. Сеть таких архиструктур, пронизывающая творчество поэта, позволяет видеть в нем *мифологию*. Понятие мифа в рамках мифологической системы на целый порядок мощнее понятия отдельного мифа.

*Здесь и дальше в текстах Пушкина подчеркнуто мною. - С.С.

Попытаемся сделать по крайней мере один шаг в этом направлении.

3.

Во втором десятилетии этого века Гершензон обратил внимание на то, что у Пушкина есть устойчивые, повторяющиеся, проходящие через все творчество образы. В частности, он исследовал важный для наших целей образ *тени*. Гершензон дал внушительный обзор *теней*, и он установил, что *тень* у Пушкина имеет определенное, специфическое значение: это *тень* умершего, то, что остается от человека после смерти, то, что является живому напоминанием об умершем.

Свойства пушкинской *тени* Гершензон резюмирует в следующих пунктах: 1. В момент смерти от человека отделяется *тень*, которая отправляется в загробный мир. О *тени* Шенье читаем: "С кровавой плахи в дни страданий / Сомедшая в могильну сень" ("Андрей Шенье", 1825). 2. *Тень* сохраняет облик и свойства личности. Так, *тень* Наполеона названа "развенчанной", *тень* возлюбленной - "легковерной", неоднократно встречается "младая *тень*". 3. *Тень* прилетает на землю и вступает в общение с живыми людьми. 4. Она охотнее всего появляется ночью ("Баратынскому. Из Бессарабии", 1822; "Заклинание", 1830). 5. *Тень* может оставаться невидимой живым ("Андрей Шенье"), но чаще всего является воочию. 6. От *тени* можно ожидать того, что она обещала при жизни, но не успела выполнить: "Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой - / А с ним-и поцелуй свиданья... / Но жду его; он за тобой..." ("Для берегов отчизны дальней", 1830). 7. *Тень* может активно вмешиваться в жизнь живых ("Люблю ваш сумрак неизвестный", 1822; "Воспоминание", 1828⁴ и др.). (Гершензон: 86-90)

Таким образом, Гершензон увидел, что, несмотря на разнообразие свойств *тени*, проявляющихся в разных произведениях, все они представляют собой смежные компоненты одного плотного смыслового комплекса, черты единой характеристики единого, по существу, персонажа. Важность этого усмотрения заключается в том, что частичность, избирательность, метонимичность - это специфический способ, которым лирика осуществляет разработку некоторого архетипического образа или фабулы. Метонимичность, имплицативность, эллиптичность - принципиальные свойства лирики. Поэтому самый критерий выделения мифа в области лирики должен быть иным, чем в области крупных сюжетных

жанров. Здесь должны учитываться не только повторяющиеся во всех вариантах, то есть инвариантные, черты, но и черты смежные, смыкающиеся в единый смысловой комплекс.

Итак, если увидеть пушкинскую *тень* в единстве ее свойств, то в ней можно узнать достаточно характерный мифологический персонаж. Об этом говорит как семантическая структура образа, так и семантическая структура ситуации, в которую он включен. Гомогенная пара живой и живой заменяется гетерогенной парой живой и умерший, затем: живой, или смертный, и незримая бессмертная душа умершего. Наконец, душа умершего, явившись в этом мире в качестве *зримой тени*, оказывается медирующим символом, амбивалентным членом: она дух, но она и чувственно воспринимаема; она нарушает разделенность двух миров, вступает в общение с живым, влияет на течение событий в этом мире и приобщает живого к тайнам вечности и загробного мира. В дальнейшем мы увидим еще одну особенность: явившись, *тень* проявляет тенденцию превратиться в нечто еще более отличное от живого и мертвого, принять сверхъестественный облик.

Как только эта характеристика уяснена, становится совершенно очевидным, что мы нашли не просто еще один мифологический персонаж у Пушкина, но что перед нами два персонажа, которые находятся между собой в отношении чрезвычайно сильного подобия или даже родства. *Тень* и *статуя* - в одинаковой мере медиаторы между этим и загробным мирами, представители сверхъестественного порядка вещей. Они настолько подобны, что в некоторых периферических случаях их нелегко различить.⁵

И все же сходство *статуи* и *тени* не исчерпывает их функций. Полные наборы их функций нетождественны. Они наделены и прямо противоположными чертами, что объясняет наличие двух медиаторов для одной и той же области противоположностей в системе семантической экономики пушкинского поэтического мира. *Статуя* - в произведениях, представляющих сформировавшийся статуный миф, - смертоносна. Наоборот, *тень* - благотворна. Встреча со *статуей* имеет роковой характер для живого. Встреча с *тенью* приносит спасение, обещает надежду или поддержку:

Вы нас уверили, поэты,
Что тени легкой толпой
От берегов холодной Леты
Слетают на брег земной
И невидимо наведают
Места, где было все милей,
И в сновиденьях утешают
Сердца покинутых друзей...

("Люблю ваш сумрак неизвестный", 1822)

Тень в лирике Пушкина - это всегда *тень* верной возлюбленной, любимого поэта или героя. Но даже и за пределами лирики, где мы находим лишь слабые и эпизодические рефлексии теневого мифа, *тень* чаще всего выполняет благотворную функцию по крайней мере, если она названа именно *тенью*. Воспоминание о *тени* Ивана Грозного укрепляет дух Самозванца:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла...

("Борис Годунов")

Скупому Рыцарю сладостна мечта о том, что его собственная *тень* может явиться защитой его сокровищ после его смерти:

...о, если б из могилы
Прийти я мог, *сторожевою тенью*
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!...

("Скупой рыцарь")

Есть у Пушкина места, где говорится о том, что *тень* не появляется, тогда как ее можно было бы ожидать. И это всегда тот случай, когда *тень* должна была бы появиться в роли ревнивицы, завистника, мстителя. Вот обращение к молодой вдове в момент свидания:

Нет, *завистливый ревнивец*
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И *разгневанная тень*
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день.

("К молодой вдове", 1817)

В черновой рукописи "Евгения Онегина" (7, XI) есть строки:

По крайней мере из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его *ревнующая Тень*.

(Пушкин: 6, 422)

Тень не может взять на себя функции *статуи*, она не может явиться ни разгневанной, ни завистливой, ни ревнующей. Заметим, что противоположность *тени* статуе есть ее изначальное свойство, проявившееся за-долго до того, как сформировался статуный миф.

Хотя Гершензон не имел в виду реконструкции пушкинской мифологии, тем не менее он оказался поражен именно сходством полученной

им реконструкции образа *тени* у Пушкина с аналогичным персонажем в мифологиях так называемых примитивных культур:

Первое же, самое беглое наблюдение над этим образом поражает неожиданностью, притом двойною. В нем нет ни одной оригинальной черты, ни малейших следов личного творчества. Представление Пушкина о загробной жизни в целом и в частях насквозь традиционно или, вернее, атавистично; именно так рисовал себе загробную жизнь человек каменного века, так верят и теперь дикари в глубине Африки и Австралии. Можно подумать, что Пушкин узнал этот образ из этнографических книг и присвоил его себе. Но нет; его представление о загробной жизни проникнуто таким живым чувством, оно так органически цельно и стройно в своих частях, и чертит он этот образ в своих стихах так уверенно и четко, что не может быть сомнения: в недрах его собственного духа родилось видение "тени", и что он умел рассказать о ней, он сам узнал, точно видел своими глазами. (Гершензон: 85)

Гершензон предложил реконструкцию того мировосприятия, в контексте которого образ *тени* у Пушкина получает свою смысловую нагрузку. Он показал, что этот образ является в контексте пушкинских размышлений о смерти и бессмертии, о "тайнах счастья и гроба" ("Воспоминание", 1828). Эти размышления включают проблему веры или неверия в загробную жизнь. Мысль поэта не была однозначной, она металась между полярными решениями. Его ужасала мысль об окончательной смерти, об исчезновении без остатка: "И все умрет со мной..." ("Война", 1821). Эта мысль неприемлема для него. Но в то же время, человек рационалистической культуры XIX века, он не может верить в загробную жизнь: "Мой ум упорствует, надежду презирает / Ничтожество меня за гробом ожидает..." ("Надеждой сладостной младенчески дыша", 1823). И все же Пушкин не отказывается от *теней*, они являются ему, он беседует с ними, заклинает их. По мнению Гершензона, это объясняется тем, что Пушкин, хотя и знал "закон смерти", не мог, будучи человеком "огненного темперамента", поверить в то, что с его плотской смертью исчезнут безвозвратно его мысль и его чувство, прекратится его духовная жизнь. Но это пугало его только "в минуты душевной вялости", в главном же своем состоянии - "обуреваемый каким-либо чувством или вдохновением" - он само свое чувство, свою идею ощущал как бессмертную реальность и "совершенно забывал закон смерти". По убеждению Гершензона, высказывания Пушкина о *тенях* "совсем недвусмысленны: в них нет ни метафорического, ни психологического смысла; не подлежит ни малейшему сомнению, что он верил в объективное существование призраков". (Гершензон: 80-85)

Поэтическая безусловность пушкинской *тени* и явная мифологичность реконструированного Гершензоном феномена произвела на исследователя, как видим, такое сильное впечатление, что он не разглядел

его отличий от родственного феномена натуральных мифологий и натурализовал его. На самом деле здесь есть важные различия.

Уже замеченная нами выше особенность пушкинских *теней* - они выполняет благотворную роль, явившись в этот мир, - отличает их от *теней* в натуральных мифологиях, где они могут быть и злыми. Но гораздо важнее собственно феноменологические отличия, из которых вытекает и данная особенность.

Тени для Пушкина - реальность, в которую нужно не верить, а видеть ее, вступать с ней в контакт и т.д. Такое отношение, действительно, очень похоже на отношение к теням в так называемых примитивных культурах, где, в отличие от христианской культуры, нет вопроса о вере, где альтернативам просто нет места. Именно такая нерасчлененная целостность создает мифологическое мышление. Принципиальное отличие мифологического мышления Пушкина от мифологического мышления представителя примитивной культуры заключается в том, что *тени* для него не были в одном ряду с натуральными явлениями. Он был человеком ново-европейской культуры: его сознание было иерархично. *Тени* являлись ему только на почве определенной для них резервации - в мире поэтического мышления. Они знаменуют этого мира законы, являются их реализацией. Пушкин жил в христианской культуре и мучился ее противоречиями. Вера и неверие, вера и разум, бессмертие и тленность живого - были его проблемами. Он их остро переживал и вне поэзии и в поэзии. Но мифологическое разрешение этих противоречий возникало только в поэзии, которая тоже есть жизнь, но жизнь по другим законам. Поэзия двойственна по своему существу. В натуральном ряду явлений она меньше жизни, она лишь часть ее, ограниченная рамками условностей. В миру сущностей она больше жизни, поскольку может включить ее в свой контекст и дать ей смысл, обусловить ее. И в свою очередь, жизнь, включающая в себя поэзию, имеет совершенно особые свойства. Мифологическое мышление поэта нет нужды выводить ни из предполагаемой религиозности, или веры в загробную жизнь, ни из нехристианских, языческих воззрений. Пушкинская мифология относится к совершенно иному плану - к плану поэтического мышления. Это не воззрение на мир, а мышление по феноменологическим законам поэтического мира. Секрет пушкинских *теней* лежит в том, как они связаны с поэзией.

Если уж коснуться источника пушкинской *тени*, то она прежде всего литературного происхождения. В течение всей литературной истории Европы *тень* была устойчивым, хотя и не всегда приметным, персо-

нажем поэтического репертуара. Если путем глубокого проникновения в смысловой потенциал этого образа Пушкина как бы в самом деле возвращается к первобытным мифологическим представлениям, то тем не менее он не забывает и о поэтической истории мотива. В уже цитированном выше стихотворении "Люблю ваш сумрак неизвестный", которое было написано в 1822 г. и, таким образом, представляет собой одно из самых ранних явлений пушкинской *тени*, говорится прямо о поэтическом источнике *теней*: "Вы нас уверили, поэты, / Что тени легкою толпой" и т.д.

В поэзию *тени* попали не из какой-либо примитивной мифологии, а из мифологий античных греков и римлян, которые были, по убеждению современников Пушкина, непосредственно предпоэтической формой культуры и неисчерпаемым поэтическим арсеналом.⁶ К тому же греко-римская мифология снабдила европейскую литературу мифом об Орфее, в котором поэт поставлен в связь с царством *теней*. Но, что еще важнее, мифология *теней* дошла до ново-европейской культуры через творчество античных поэтов. Пушкин не мог не знать строк Проперция из его элегии "Тень Цинтии":⁷

Sunt aliquid manes: letum non omnia finit;
Luridaque evictos effugit umbra rogos. -

(Души усопших суть нечто существующее;
Смертью не все кончается;
Вледной победительницей тень ускользает от костра.)

Подражанием Горацию ("Оды", 3, 30) является стихотворение, написанное Пушкиным в последний год жизни и занимающее в его творчестве положение поэтического итога. Ближе всего к римскому образцу подходит строфа вторая:

Нет, весь я не умру - душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит -
И буду славен я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Душа, избежавшая тленья, - это и есть *тень* в пушкинском, а равно и в древнем мифологическом смысле. Но здесь речь идет не о загробной жизни в прямом смысле, а о сохранении души "в заветной лире". Здесь замечательно отклонение от Горация. Римский поэт также говорит не о буквальном бессмертии, но он говорит о сохранении его "лучшей части" в посмертной славе, у Пушкина же речь идет о сохранении души в поэзии как таковой, а если о славе, то среди поэтов. И это важная особенность пушкинской мифологии *тени*.

Подведем теперь некоторые итоги, которые должны указать нам направление нашего дальнейшего исследования. *Тень* у Пушкина пред-

ставляет собой характерный мифологический персонаж как по внутренней семантической структуре, соответствующей его внешним фабульным функциям, так и по устойчивости в творчестве поэта и по вариативной репрезентации. *Тень* имеет черты тождественные и противоположные с другим персонажем пушкинской мифологии - *статуей*. А это значит, что более емкая семантическая архиструктура объединяет оба мифа в некоторое мифологическое системное единство. Здесь мы получаем систематический фрагмент пушкинской поэтической мифологии в отличие от отдельных мифов. Мотив *тени* ведет свое происхождение из натуральных мифологий, но к Пушкину он пришел, пройдя длинную литературную историю. У Пушкина это не метафора и не "чужое слово", предполагающее ссылку на тот контекст, из которого оно заимствовано, а органический компонент его мира. При этом литературность образа у Пушкина не затуманивается, но и не проявляется в качестве условности, так называемой "литературности" образа. Литературность становится у него непосредственным семантическим компонентом в мифологическом контексте *тени*. *Тень* приходит к Пушкину из поэзии и существенным образом замыкается в кругу поэзии.

5.

Более того, связь мотива *тени* с поэзией как темой поэзии составляет один из ключевых моментов пушкинского теневого мифа. В уже упоминавшемся стихотворении 1822 г. "Люблю ваш сумрак неизвестный" говорится о поэзии как источнике знаний о *тени*: "Вы нас уверили, поэты, / Что тени легкою толпой" и т.д. Замечательно начало этого стихотворения:

Люблю ваш сумрак неизвестный
И ваши тайные цветы,
О вы, поэзии прелестной
Благословенные мечты!

"Поэзии прелестной / Благословенные мечты" - это перифрастический оборот, метонимически обозначающий самое поэзию. Определение мира поэзии как "сумрака неизвестного" уподобляет его потустороннему миру, царству *тени*.

Поскольку в этом тексте *тени* рассматриваются как продукт поэтического воображения, возникает возможность усомниться в их реальности. Именно в этом смысле Пушкин осуществил переделку текста в

1825 г. при подготовке его к публикации в первой книге своих стихотворений, вышедшей в 1826 г. В варианте, увидевшем свет, читаем:

Но, может быть, мечты пустые -
Быть может, с ризой гробовой
Все чувства брошу я земные,
И чужд мне будет мир земной...

Но нет, *тени* не исчезают из поэзии Пушкина. Для того, кто увидел однажды мир поэзии в качестве таинственного мира вечного пребывания, наподобие царства *теньей*, - для того *тени* уже не могут исчезнуть из его поэзии. Более того, статус *теньей* обретает у Пушкина еще большую основательность. Изменяется смысл отношений между поэзией и *теньями*: эти отношения претерпевают полное обращение. *Тени* больше не продукт поэтического воображения - они становятся атрибутом и стимулом поэтического творчества.

В 1826 г. Пушкин пишет элегию "Под небом голубым страны своей родной". Привожу ее начало и конец:

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая *тень* уже летала...

...
Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковерной *тени*,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

В этой загадочной элегии речь идет отнюдь не о душевной черствости поэта, и не об утраченном чувстве, а о дистанции, которая необходима поэту для того, чтобы некий опыт стал предметом поэтического переживания. Эта мысль была прямо сформулирована Пушкиным уже в 1823 г. в заключении первой главы "Онегина": "Прошла любовь, явилась муза / И прояснился темный ум" (1, LIX). Поэзия для Пушкина есть главным образом не непосредственное выражение чувства, а переживание воспоминания о чувстве на расстоянии, в изменившемся сознании. Таков преобладающий элегический модус пушкинской лирики. Нет ни слез, ни пени, но есть *сладкая память невозвратимых дней* и есть ее поэтическое воплощение. Требуемая непреодолимая дистанция может быть обеспечена либо временем, либо смертью. В этом контексте *тень* умершей возлюбленной есть идеальный непосредственный стимул к творчеству, прямой агент поэтического состояния. Замечательна в этой связи часто указываемая локализация *тени* в непосредственной близости: "надо мной" / "Под небом голубым" / или "предо мной":

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю.
Но ты поешь - и предо мной
Его я вновь воображаю.

("Не пой красавица при мне", 1828)

Вид встреченной женщины вытесняет из памяти поэта облик прежней возлюбленной, но песня, род поэзии, сразу же упраздняет непосредственное впечатление и пробуждает память, вызывает забытый призрак.

Тени - как ни страшны, как ни трудны встречи с ними - становятся для поэта желанными гостями. Он ищет встреч с ними, призывает их, заклинает. "Закливание" - заголовок стихотворения 1830 г.

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы,

Я *тень* зову, я жду Лейлы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная *тень*,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, кладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомнением мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Здесь достойно внимания указание на мотивировки, недействительные для этого заклинания. Это не месть, не познавательный интерес, не моральное состояние. Актуальная мотивировка - желание высказаться: "хочу сказать". Перед нами, так сказать речевая ситуация в квадрате: данная речь передает другую, желаемую речь ("хочу сказать, что ..." и т.д.). И та, другая речь есть лишь повод для этой, актуальной речи: эта предваряет ту, ибо, чтобы говорить с *тенью*, необходимо раньше сказать заклинание, то есть речь, отличную от обычной речи. Закливание - это особая речь, сакральная, подобная жреческой и равная по этической. Вспомним:

Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор, - полезный труд! -
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношение,
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.

(*"Поэт и толпа"*, 1828)

Поэтическая речь, будучи речью эзотерической, равной молитве и заклинанию, нуждается в сверхъестественном посреднике. Обращение к сверхъестественному посреднику вносит мотивировку в текст *"Заклинания"*: объясняет почему данная речь имеет эзотерический характер. Здесь сливаются воедино телеология и метапоэтика. Это в одинаковой мере заклинание *тени* и объяснение поэтического акта.

В этой связи особый интерес представляет *"Воспоминание"* 1828 года. Здесь *тени* являются не извне и не на зов, не как инородные сущности, а возникают как результат погружения в воспоминания, приходят из глубины сознания как сущности имманентные. Явившись, они обращиваются ангелами, дарителями эзотерической речи о тайнах жизни и смерти:

И нет отрады мне - и тихо предо мной
Встают два *призрака* младые,
Две *тени* милые - два данные судьбой
Мне *ангела* во дни былые -
Но оба с крыльями и с пламенным мечом -
И стерегут - и мстят мне оба -
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

(Пушкин: 3.2, 651)

Здесь происходит второе в истории пушкинского творчества обращение функциональных отношений *тени*: из обстоятельства творческого процесса она превращается в его субъект, меняясь при этом своей ролью с поэтом, который с появлением *теней* утрачивает активную роль в творческом процессе, становится посредником, медиумом.

Еще одна, смежная роль *тени* состоит в том, что поэтическое видение достигается путем мысленного отождествления поэтом самого себя с *тенью*:

Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, над холмом,
В саду под сенью лип домашней.

Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной
Так иногда в родную сень
Летит тоскующая *тень*
На милых бросить взор умильный.

("П.А. Осиповой", 1825)

После возлюбленной в образе *тени* чаще всего являются поэты:

Еще донны *тень* Назона
Дунайских ищет берегов;
Она летит на сладкий зов
Питомцев муз и Аполлона,
И с нею часто при луне
Брожу вдоль берега крутого...

("Баратынскому. Из Бессарабии", 1822)

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте *тень* его внимает,

Зови меня другая *тень*,
Давно без песен, без рыданий
С кровавой плахи в дни страданий
Сомедшая в могильну сень.

Певцу любви, дубрав и мира
Несу надгробные цветы.
Звучит неизвестная лира.
Пою. Мне внимлет он и ты.

("Андрей Шенье", 1825)

Тень Дельвига упоминается в стихотворении "Чем чаще празднует лицей"
(1830). И собственная *тень* поэта будет являться потомкам:

Но если, обо мне потомок поздний мой
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
Близ праха моего мой след уединенный -
Брегов забвения оставя хладну сень,
К нему слетит моя признательная *тень*,
И будет мило мне его воспоминанье.

("К Овидию", 1821)

Интересно, что следы смысловой связи *тени* с контекстом поэзии
видны даже в тех редких случаях, когда этот образ употребляется вне
этого контекста. Так, явление тени Кутузова описывается в чертах,
весьма напоминающих картину вдохновения:

О старец грозный! На мгновенье
Явись у двери гробовой,
Явись, *вдохни восторг и рвенья*
Полкам, оставленным тобой!

("Пред гробницею святой", 1831)

Итак, тема поэзии либо является непосредственным семантическим

компонентом мифа о тени, как в стихотворениях о поэтах; либо, как в стихотворениях об умерших возлюбленных, присутствует в качестве скрытого, но основополагающего контекста, который является предметом поэтического выражения и в котором только и находит свое окончательное объяснение вся ситуация; либо, в наиболее слабом случае, смысловым компонентом ситуации, в которой является тень, служит воодушевление, напоминающее поэтическое вдохновение.

Связь мотива тени с темой поэзии не является односторонней. В пушкинской концепции поэзии заложены свойства, позволяющие ей сказаться в мифе о тени. Поэзия, как мы знаем, есть область, в которой душа поэта избежит смерти. Она вообще есть подобие царства теней, "сумрак неизвестный" и источник знания о тенях. Что ж удивительного, что она и возникает в результате встреч с тенями? В противоположность человеку, от которого тень отделяется в момент смерти, поэзия, рождаясь из встречи с тенью, обретает объективацию и материализацию в рукописи (Пушкин разыгрывает эту внутреннюю антиномию феномена поэзии: "Не продается вдохновение, / Но можно рукопись продать", - "Разговор книгопродавца с поэтом", 1824) и наряду с этим обретает род бессмертия, впрочем, ограниченного, ибо она жива, пока "жив будет хоть один пиит". Эта концепция поэзии как сферы, соединяющей в себе бессмертие и смертность в своеобразном единстве, превращает ее в некую срединную область, в собственную область мифологического. Естественно, что центральное событие на этой почве есть встреча представителей двух миров, земного и потустороннего, которые в то же время являются законными гражданами этого, третьего, мира: поэта и тени.

6.

Миф о спасительной и вдохновляющей тени не получил такого четкого фабульного выражения, как миф о разрушительной статуе. Это объясняется тем, что статуя и тень возобладали на различных жанровых территориях. Статуейный миф сформировался вполне в крупных "Объективных" жанрах: в трагедии, в поэме, в сказке; тогда как теневой миф блуждает преимущественно на "субъективной" почве лирики, малые формы которой в принципе не приемлют ни развитой фабулы, ни многогеройной структуры. Тем не менее функциональные контуры тени не менее

развить и определенны, чем у *статуи*. В качестве амбивалентного члена, медирующего отношения между жизнью и смертью, *тень* активно влияет на окружающее смысловое пространство. Именно организация смыслового пространства является эквивалентом фабульного строения в области лирики. *Тень* появляется в обстановке духовного кризиса, в переходной, ПОРОГОВОЙ ситуации, хорошо знакомой феноменологической и экзистенциалистской мысли.⁸

Строго говоря, перед нами не один миф, а спектр смежных мифов о спасительной и вдохновляющей тени. Центральным среди них следует считать миф о творческом состоянии, о поэтическом вдохновении как результате кризиса, разрешаемого при посредстве *тени*. Его следует считать центральным, потому что в этом варианте *тень* обретает наибольшее количество функций. Она не просто спасительна, но спасает от внутреннего, духовного кризиса. И не от духовного кризиса вообще, но от кризиса в духовной жизни поэта. Спасительная функция в этом случае заключается в сообщении вдохновения ("Баратынскому. Из Вессарабии", "Андрей Шенье"), стимула к творчеству ("Заклинание"), в передаче особого знания и даровании эзотерической речи ("Воспоминание").

Из двух связанных между собой ситуаций - кризиса и вдохновения - миф о вдохновляющей *тени* сосредоточен преимущественно на ситуации кризиса. Состояние вдохновения демонстрируется косвенно, самым фактом данного поэтического текста, имеющего рефлексивный характер, обращенного на свою предысторию, на свой генезис. Ситуация кризиса четко выражена даже в тех случаях, где все остальные смысловые компоненты мифа редуцированы. Так, стихотворение "Люблю ваш сумрак неизвестный" целиком сосредоточено на состоянии кризиса, причем поэтическая вера в существование *теней* лишь как возможность. В элегии "Под небом голубым страны своей родной" эта загадочная концовка

Где муки, где любовь? Увы в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни лени, -

может быть понята как наблюдение признаков душевного кризиса, преодолением которого, - в результате встречи с *тенью* и последующего самоанализа, вызванного этой встречей, - является данный текст. Такая смысловая структура объясняет кажущееся противоречие: признание в отсутствии чувств в рамках эмоционально насыщенного текста.

Рефлексивность, обернутость на самого себя в текстах, представляющих миф о вдохновляющей *тени*, заключается в том, что такой текст

включает себя как целое в собственный план содержания в качестве его имплицитной части, которой принадлежит завершающее место в развитии смысла.

Прямое сопоставление состояния кризиса и состояния вдохновения имеет место в группе пушкинских лирических текстов, которые следует охарактеризовать как варианты мифа о поэте: "Пророк" (1826) и "Поэт" (1827). Оба стихотворения повеествуют о чудесном преодолении духовного кризиса, оба построены на контрастном сопоставлении двух состояний: бесплодного и творческого. Здесь миф получает четкое фабульное выражение. Это своего рода лирический эпос. Если в текстах о вдохновляющей *теме* поэт находится в собственно лирической позиции: он смотрит вглубь себя, - то здесь, в мифе о поэте, он смотрит на себя извне. К указанным стихотворениям этой группы примыкают и стансы "В часы забав и праздной скуки" (1830), но здесь позиция автора собственно лирическая и, соответственно, содержание редуцируется, сводится исключительно к состоянию кризиса, в конце которого, однако же, появится просвет. Во всех трех стихотворениях имеет место сверхъестественный посредник между земной и небесной жизнью, явление которого разрешает кризис или намекает на разрешение: он является дарителем высокой и вдохновенной речи или способности к ней. В "Поэте" это бог Аполлон, в "Пророке" и стансах - *серафим*:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел.

("Поэт")

Духовной жадой томим,
В пустыне мрачной я влачилсЯ, -
И шестикрылый *серафим*
На перепутье мне явился.

...
И он к *устам* моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудряя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

..("Пророк")

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет *арфе серафима*
В священном ужасе поэт.

..("В часы забав и праздной скуки")

Смежность мифа о поэте мифу о спасительной и вдохновляющей тени очевидна. Она сказывается еще более тесной, если обратить внимание на сходство между *серафимом* и *тенью*. Оба персонажа не только пришельцы из потустороннего мира, но и оба - сущности идеальные, предстающие в видениях. Собственно, между ними нет даже границы. Если *серафим* - это разновидность *ангела*, то в "Воспоминании" *тени* и *ангелы* - это синонимы, видение *тени* проясняется в видение *ангелов*:

И нет отрады мне - и тихо предо мной
Встает два призрака младые,
Две тени милые - два данные судьбой
Мне ангела во дни былые...

Это различные ипостаси одного образа.

Заметим теперь, что *ангел* у Пушкина вообще слово многозначное. Одно из наиболее частых его значений: 'прекрасное и доброе, идеальное существо со спасительной миссией'. Это обычно возлюбленная: "Мой ангел, как я вас люблю!" ("Признание", 1826); "Ангел Донна Анна / Утешь вас бог, как сами вы сегодня / Утешили несчастного страдальца" ("Каменный гость"). В популярном христианском представлении душа праведника становится ангелом; существует выражение "ангельская душа". Ангелом свойственно являться в видениях в рамках христианского сознания. В этом контексте античная *тень* естественно переводится на язык христианства как *ангел*. Здесь мы находим объяснение тому, что центральный персонаж мифа о спасительной тени - *тень* умершей возлюбленной - может синонимически замещаться *ангелом*. Этим объясняется также смежность мифа о спасительной и вдохновляющей тени и мифа о поэте, в рамках которого эквивалентом *тени* является божество или божественный вестник, *серафим*.

7.

В согласии с традицией, *ангел* у Пушкина имеет своего антагониста: "Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель ...?" ("Евгений Онегин", 3, письмо Татьяны). *Коварный искуситель* - это напоминание о библейском Змее Искусителе. *Змей*, или *змея*, - в значении хитрого, коварного, скрытого, находящегося вблизи и потому чрезвычайно опасного врага - часто находится в окрестностях статуи. В "Борисе Годунове" Кавалер на балу говорит о Марине: "Мраморная нимфа: / Глаза, уста без жизни, без улыбки..." Следующая сцена:

"Ночь. Сад. Фонтан". (Фонтан обычно включает скульптуру.) Сцена открывается репликой Самозванца: "Вот и фонтан; она сюда придет", а в его заключительной тираде слышим: "И путает, и вьется, и ползет, / Скользит из рук, шипит и жалит. / *Змея! Змея!*" В уже цитированном фрагменте "Стамбул гяуры нынче славят": "А завтра *кованной пялой*, / Как *змея* спящего, раздавят...". Замечательно умолчание в "Медном ясаднике" о змее, составляющей часть памятника Петру. Вероятно, факт этот сам по себе представлялся Пушкину достаточно краноречивым, но здесь следует учесть и поэтику умолчаний, которая играет важную роль в этой поэме.

В натуральных мифологиях и фольклоре *змея* имеет двойственную природу: наряду с враждебным змеем есть дружественный, наряду с хитрым — мудрый. Пропп считает, что именно "*благой змее*", дарующий способность понимать язык животных или даже всеведение, представляет собой первую ступень в истории этого образа (Пропп: 210). Благую змею находим мы и у Пушкина. "*И жало мудрия змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой*", — так в "Пророке" описывается обретение пророческого дара из рук *серафима*. *Мудрая змея* здесь не является дарителем, как в мифологиях и фольклоре, дар сообщается посредством прямой пересадки змеиного жала, но в силе остается достаточно существенное сходство смысловой нагрузки мотива *змеи*. Дарителем же у Пушкина является *серафим*. Т.о., если *злая змея* соседствует со статуей, то *благая змея* находится вблизи *серафима*.

Змей, наделяющий героя дарами всеведения и мудрости, в натуральных мифологиях связан с образом посвящения в шаманы и соответствующим испытанием — прохождением через состояние временной смерти, за которой следует символическое рождение в качестве нового человека (Пропп: 223). Параллель этому в пушкинском состоянии духовного кризиса очевидна.

Кроме того, в мифологиях и фольклоре *змея* мог выступать в роли охранителя царства мертвых, царства *теней* (Пропп: 243-246). В "Воспоминании" мотив *змеи* предваряет появление пришельцев из потустороннего мира, *призраков-теней-ангелов*. В этом тексте *змея* не является персонажем, а лексическим мотивом в составе метафорического выражения, символизирующего мучительность состояния внутреннего кризиса: "... В безмолвии ночном живея горят во мне / *Змеи* сердечной угрызенья...". Однако у Пушкина совершенно неважно, как появляется тот или иной лексический мотив. Различия в формальном статусе с точки зрения традиционной поэтики здесь совершенно нерелевантны: метафо-

ра, сравнение, персонаж, побочное обстоятельство – совершенно равноценны. Пушкинская мифология есть мифология мотивов, более чем персонажей, и смысловых отношений, более чем фабул. В этом-то она и представляет собой поэтическую мифологию. Для поэта персонажами являются мотивы, а персонаж – только частный случай мотива. На соотношении мотивов строится поэтическая семантика, а следовательно и мифология.

Столкновение злой змеи с ангелом запечатлено в конфликте Сальери с Моцартом. Сцена 1 "Моцарта и Сальери" открывается монологом Сальери, в котором звучит следующее признание:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною живое,
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто! ... А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую.

Сцена завершается вторым монологом Сальери, где он объясняет свое понимание неуместности Моцарта:

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить – не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моею глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он,
Что пользы в нем? Как некий *жерувим*,
Он несколько занес нам *песен райских*,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, *падах праха*, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Итак, пушкинская мифология формируется из элементов натуральной мифологии (греко-римской), устойчивых поэтических условностей и популярных христианских поверий, которые подвергаются совместной переплавке и отливаются в своеобразные смысловые формы его индивидуального поэтического мира. Смысловые контуры каждого персонажа определяется его местом в мифологической системе,⁹ то есть набором персонажей и структурой отношений между ними. Так, пушкинская *тень* отличается от *тени* в любой другой мифологии тем, что она входит в набор персонажей, другими членами которого являются *статуя* и *серафим*, *змея* и *ангел*. Смысловая конфигурация *тени* определяется тем, что она находится в отношении антонимии со *статуей* и в отношении синонимии с *серафимом*.

Не все персонажи пушкинской мифологии обладают одинаковой важностью и определенностью. Так, центральными и наиболее определенными по семантическим функциям среди рассмотренных нами персонажей являются *статуя* и *тень*. Периферические персонажи отличаются семантической поливалентностью вплоть до выполнения в разных контекстах противоположных ролей. Это естественно: периферия включает диаметрально противоположные зоны.

Противоположность *тени* и *статуи* у Пушкина коренится на различии в объективной феноменологической структуре этих образов. Вернемся к мысли Jakobsona о том, что поэтический образ статуи есть образ образа, или знак знака: словесный знак скульптурного знака. Скульптура, будучи знаком живого, располагая возможностью указать на движение, при этом остается неподвижной; словесный же знак статуи может приписать движение именно ей. Таким образом, поэт извлек имманентные силы, скрытые в природе данного образа. Пушкин не связывает образ наложением на него внешних условий, а наоборот, развязывает его, дает ему волю, освобождает его глубинную энергию, и этот внутренний потенциал преобразуется в кинетическую силу сверхъестественного порядка. В возникающее движение переходит и вся инертная сила мертвого материала статуи, отсюда ее роковой характер.

Тень имеет совершенно иную, в значительной мере противоположную природу. *Тень* в значении 'призрак' и 'дух' есть нечто нематериальное, невещественное. Она принадлежит иному порядку реальности - будь то психологической или сверхъестественной. В отличие от статуи, *тень* не есть нечто внешнее по отношению к живому существу и поэтому не является его знаком. *Тень* есть то, что отделилось от самого живого существа, что составляет его вечную представленность. *Тень* есть тождество индивидуальной сущности и знака, или индивидуальная сущность в роли знака. *Статуя* и *тень* являются соответственно метафорой и метонимией по отношению к живому существу, которое они представляют.

Если статуя есть материальный знак искусства, то *тень* не есть ни знак искусства, ни материальный предмет. *Тень* есть нечто настолько чуждое материальности в принципе, что ее нельзя вообще воспроизвести, на нее можно только намекнуть. Само слово *тень* в значении 'душа умершего' есть чуждое имя, метафора, основанная на сравнении души умершего с тенью, невещественной, но зримой отрицательной, темной проекцией, отбрасываемой освещенными материальными телами. Противопоставление светлой, ясной и темной, теневой сторон вещей - одна

из древнейших и фундаментальных для нашего сознания концепций. Тот же феномен с другой стороны, с субъективной, схвачен синонимическим понятием *призрак*: то, что *призраке*, а само по себе, мол, неизвестно что такое. Другой синоним - *привидение* - запечатлел уж и вовсе скептический вариант идеи насчет того же феномена: то, что *привиделось*.

Скульптура создает материальные тела, обладающие пространственной трехмерностью. Изображает скульптура преимущественно живые существа; натюрморт, как заметил Якобсон, в скульптуре неэффективен. Он объясняет это тем, что образ искусства строится на контрасте различных знаковых планов или на антитезе в семантическом плане, на "внутренних конфликтах (*антиномиях*), которые служат необходимой, незаменимой основой всякого семиотического мира" (Якобсон: 31). В частности: "только оппозиция *мертвой, неподвижной материи*, из которой статуя сформирована, и *подвижной, одушевленной материи*, которую статуя представляет, обеспечивает достаточную дистанцию" (Якобсон: 32). Натюрморт, с другой стороны, не дает скульптуре необходимого контраста.

Условие, отмеченное Якобсоном, не исчерпывает проблемы. Это лишь первое в целом ряду условий, здесь действующих. Здесь важно также эквивалентность знака искусства и его предмета в определенном аспекте, в данном случае - в материальной трехмерности. Поэтому *тень*, несмотря на то, что в качестве предмета изображения она находится в контрасте с мертвым материалом статуи, тем не менее не может быть объектом скульптуры: здесь нет аспекта эквивалентности.

В предметной живописи разыгрывается контраст между неосязаемостью, иллюзорностью мира, изображенного на двухмерной плоскости и трехмерной материальной осязаемостью мира, служащего предметом изображения. Область эквивалентности составляет тождество зрительного образа в том и другом случае. В конкретной живописи всякое предметное нечто воспринимается как материальное; вся непредметная среда, заполняющая зрительный феномен, воспринимается как свето-воздушные эффекты. Всякая попытка изобразить *тень* в живописи наталкивается на то, что она либо будет восприниматься как материальная предметность, либо как свето-воздушная иллюзия. Только подпись к картине или известный сюжет могут предотвратить такое естественное неузнавание *тени* в живописном изображении. Словом, живопись как таковая бессильна изобразить *тень*.

Скульптура, изображающая живое существо, обладает еще одной

феноменологической особенностью, когерентной уже указанным двум. Здесь имеет место внутреннее оппозиционно-бинарное расщепление феномена, являющегося предметом изображения. Живое существо - в качестве феномена - заключает в себе двойственность материальности и духовности, которая и разыгрывается скульптурой. Материальность ложится в основу отождествления изображаемого феномена с материалом скульптуры, а духовность оказывается в контрасте с ним. На этой почве имеет место еще один аспект эквивалентности - по внутренней структуре: и живое существо и скульптура представляют собой внутренне двойственные - материально-идеальные феномены.

Совершенно очевидно, природа этих двух феноменов различна. Двойственность феномена скульптуры равна двойственности всякого другого знака: это семиотическая двойственность обозначающего и обозначаемого, в данном случае лишь обостренная массивной вещественностью бытийственной основы скульптурного знака. Живое существо не является знаком. Но феномен живого существа, данный нашему сознанию в качестве материально-духовной двойственности, отражает в себе радикальную семиотичность нашего сознания. Это, следовательно, не семиотический, но *семиоморфный* феномен, или, иначе, феномен, принадлежащий области *семиоморфизма*. Под семиоморфизмами я понимаю феноменологические структуры, подобные семиотическим и находящиеся с ними в рефлексивных отношениях. Феномен живого существа в такой же мере семиоморфен, в какой знак антропоморфен. Переведа феномен статуи в языковой образ и отдав его во власть возможностей языка, первичной семиотической стихии, поэт пробудил в нем дремлющий семиотический потенциал, привел в движение глубинные гипосемиотические слои феномена.

Искусство слова является единственным видом искусства, феноменологически адекватным *тени*. *Тень* не располагает ни феноменологической двойственностью материального и духовного, которая служит конструктивной основой скульптуры, ни двойственностью двухмерности и трехмерности, которая лежит в основе конкретной живописи. Зато *тень* обладает неотъемлемой двойственностью между нематериальностью, или идеальностью, с одной стороны, и зримостью, чувственной воспринимаемостью, с другой. Это не только иная двойственность, но и двойственность совершенно иного порядка, чем та, что разыгрывается в скульптуре и живописи. Она не имеет области изобразительной эквивалентной репрезентации во внешнем материале. Но *тень* сама по себе уже является репрезентацией - она репрезентирует человека. При этом она есть абсолютная идеальность представительства. Вместо с тем она не

есть нечто внешнее по отношению к репрезентируемому существу - это его принадлежность, часть, притом вечная, сущность.

Здесь следует обратить внимание на исключительное сходство феномена *тени* и феномена знака. Но только это знак самодовлеющей, абсолютно замкнутый в себе, неотделимый от своего значения; это самозначение, обретшее непосредственную репрезентативность. В этом смысле это идеальный знак, ибо главное свойство всякого знака - нечто значить, наличие же референта для знака факультативно, точно так же как факультативна для знака материальная запечатленность - для него достаточно быть воспринимаемым. В противоположность обнаженному дуализму обозначающего и обозначаемого, *тень* представляет сокровенную слитность знака и смысла. Поэтому мистик относится к знаку, как человек примитивной культуры к *тени*. Для него знак - не что иное как *тень* объекта, его неистребимая репрезентация, которая обладает большей существенностью, чем сам объект. И все же *тень* - перевернутое, зеркальное отображение коммуникативного знака, его анима. В коммуникативном знаке явленность доминирует над смыслом в том отношении, что знак может терять свой смысл для воспринимающего сознания. *Тень*, наоборот, может терять свою явленность, но никак не сущность.

Слово, будучи сложнейшей формой знака, содержит в своей противоречивой природе и нечто родственное *тени*. Это нечто пробуждается как раз в поэтическом слове, так что *тень* может служить метафорой поэтического слова. Если обычное информационное слово демонстрирует обостренный дуализм явленности и смысла в том, что оно стремится явить не себя как таковое, а свой смысл или даже свою референциальную область, в пользу которых самоустраивается, то поэтическое слово, как раз наоборот, не отказывается от себя как такового и неразрывно сливает собою непосредственную данность со смыслом, насквозь одухотворяет свою форму, делает ее чистой явленностью духа. Обычное информационное слово стремится к функциональному униформизму, однозначности, заменимости синонимами. Наоборот, поэтическое слово имеет индивидуальность, характер и трансцендентно положенную миссию. Более того, если поэтическое слово является поэтическим не в силу формальных приемов, а в силу глубины, то оно, подобно Орфею, погружается в царство *теней* и влечет оттуда за собой хоровод вытесненных из памяти и сознания значений.¹⁰

Один из синонимов *тени* мы встречаем у Пушкина в связи с музыкой: "виденье гробовое". Моцарт, сев за фортепиано и готовясь играть

предлагает Сальеру программу своей музыки:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня - немного помоложе;
Влюбленного - не слишком, а слегка -
С красоткой, или с другом - хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: *виденья гробовое* ...

Но тут же добавляет:

Незавный мрак или что-нибудь такое...

Как видим, призрак может стать компонентом музыкальной программы, то есть ассоциируемого с музыкой поэтического содержания, но не музыки как таковой. Пушкин демонстрирует заменимость "виденья гробового" любым эмоциональным эквивалентом.

Словом, *тень* - специфический предмет поэзии. Только слово представляет собой адекватный ей материал. Так что ее тематическая связь с поэзией у Пушкина имеет глубокий феноменологический смысл. Более того, феноменологически *тень* связана не с поэзией вообще, а с определенными ее формами - родовыми и жанровыми.

Если задуматься над местом *тени* вне поэзии, то можно заметить, что у нее есть одна привилегированная область - область, где явление *тени* имеет безусловный характер и не может быть подвергнуто сомнению, которое не исключено в любом другом случае: *тени* безусловно являются из глубин человеческого сознания. Человеческое сознание, как это зафиксировано историей всех культур, неизбежно рождает *тени* и *призраки*. Видение *теней* и узнавание их среди нетеневых предметов должно быть одним из древнейших актов рефлексии: актом отличения сознанием своих имманентных продуктов, хотя бы и без осознания самого этого факта. Соответственно, *тень* есть имманентный предмет лирики среди всех других родов поэзии или словесного искусства вообще. В других родах поэзии *тень* связана определенными условиями: для нее требуется допущение сверхъестественного мира, другими условиями являются стилизация и пародирование. Лирика - единственный род поэзии, где *тень* имеет имманентную укорененность, где она не нуждается в оправдании, поскольку этот род поэзии обращен во внутренний мир человека.

В области лирики есть один жанр, связанный с *тенью* наиболее интимными узами. Это элегия. Исторически элегия происходит из оплакивания умерших. Элегия предромантическая полна призраков в связи с кладбищенской темой. Отсюда они переключаются в романтическую элегию. Здесь возникает дополнительное обстоятельство: романтическая элегия сосредоточивается на самоанализе, на интроспекции. Удивитель-

но ли, что из глубины самосознания она извлекает *тени*? В пушкинскую эпоху и особенно у Пушкина элегия становится центральным жанром лирики, накладывающим отпечаток на всю систему лирических жанров.

Духовная способность, лежащая в основе элегического переживания, есть память. Элегическое свойство воспоминания заключается в том, что оно, даже достигая силы, равной первичному впечатлению, все же им не является. Переживание временной дистанции обращает в *тени* даже самые яркие воспоминания, не говоря уже об уничтожающей работе времени как по отношению к памяти, так и по отношению к объектам воспоминания. Таким образом, в воспоминании, сопряженном с острым переживанием времени, *тени* являются как выражение его собственной сущности. Явившись на зов памяти в качестве душ умерших, *тени* осуществляют высшую функцию памяти - быть в сознании смертного окном в вечность.

Феномен *статуи* у Пушкина также связан с памятью. Эта памятная статуя - памятник или по крайней мере напоминание, как в "Сказке о золотом петушке". Это внешний знак, поставленный для того, чтобы память не усыпала. В противоположность *тени*, разрушительная статуя является в ответ на забвение. Она мстит за забвение. Царь Додон, забывшись в гордыне власти, нарушает свой договор со Звездочетом. Дон Гуан, упоенный гордыней власти над сердцами смертных - он привык покорять сердца женщин и протыкать шпагой сердца мужчин ("Ты прямо в сердце ткнул - небось не мимо". "Каменный гость", сцена 2), - забыл, что он не властен над теми, кто перешел в загробный мир. Евгений забыл, что он знатного рода, что его имя принадлежит истории, и его смирение не меньший грех, чем гордыня. Тема забвения вводит в "Медном всаднике" замечательной фигурой умолчания, отводящей внимание от значимости самой темы:

Прозванья нам его не нужно
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но нынче светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почившей родне,
Ни о забытой старине.

("Медный всадник", Часть первая)

Это первое, автор сообщает о своем герое. И хотя это место не имеет видимой фабульной роли и может показаться необязательной под-

рбностью, оно имеет перностепенное значение с точки зрения пушкинской поэтической мифологии. Вызов, брошенный безумным Евгением Петру, есть только кульминация того вызова, который брошен статуе забвением. Забвение и есть собственная стихия статуи, как память есть стихия тени.

П р и м е ч а н и я

1. Этой трудно уловимой особенност мифа посвящены структурно-самантческие исследования Ольги Фрейденберг: "Миф не есть какой-то жанр, как жанром, например, является рассказ... Образное представление в форме нескольких метафор, где нет нашей логической, формально-логической каузальности и где вещь, пространство, время поняты нерасчлененно и конкретно, где человек и мир субъектно-объектно едины, - эту особую конструктивную систему образных представлений, когда она выражена словами, мы называем мифом." (Фрейденберг: 28).
"В мифологической метафоре смысл один и тот же, статичный смысл образа, хотя метафоры и принимают различный вид... Философски миф представляет собой систему значимостей (метафор), которые не связаны причинно-следственной зависимостью, а в равной степени обозначают, хотя и на разный лад, основной смысл мифа (образ).... Этот основной образ можно воссоздать на основании семантики метафор, которые разноморфно его выражают, но сам он как образ вне метафор не существует. Миф, следовательно, есть система метафор, и эта система строится антикаузально, без причин и следствий..." (Фрейденберг: 48).
2. "Мы должны лишь допустить, что два противоположных термина, не имеющих посредника, проявляют тенденцию к замене двумя эквивалентными терминами, которые допускают существование третьего в качестве медиатора; тогда один из полярных терминов и медиатор становятся заменимы новой триадой и т.д." (Левин-Стросс: 224).
3. основополагающая работа по вопросу о фундаментальном характере вариативного бытия фольклорного произведения - статья Богатырева и Якобсона "Фольклор как особая форма творчества". Там, в частности, читаем: "В фольклоре соотношение между художественным произведением, с одной стороны, и его объективацией, то есть так называемыми вариантами этого произведения при исполнении его разными людьми, с другой стороны, совершенно аналогично соотношению между *langue* и *parole*. Подобно *langue*, фольклорное произведение вневлично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, канва актуальной традиции, которую исполнители расцветивают узорами индивидуального творчества, подобно тому как поступают производители *parole* по отношению к *langue*." (Богатырев: 374).
В случае мифа дело обстоит серьезнее. Здесь имеет место не простое накладывание индивидуального "расцветивания" на "комплекс известных норм и импульсов, канву актуальной традиции", а варьирование самой семантики. Здесь аналогичный механизм действует на более глубоких уровнях. Вариативность мифа определяется не личностями исполнителей, а сверхличными факторами: "индивидуальностью" задачи, смысловой ситуации, контекста, в котором осуществ-

вляется данная объективация мифа.

Если фольклорное произведение, включая миф, имеет безавторное и устное, а потому необходимо вариативное существование, то литературное произведение, принадлежащее данному автору и имеющее точную текстовую зафиксированность, принципиально единично. Поэтому вариативность в области литературы должна иметь основания в семантическом потенциале произведения, в структуре смыслового ядра, которое не исчерпывается повествовательной разверткой.

4. Помимо 16 строк, опубликованных самим поэтом под этим названием, П.В. Анненковым были найдены в рукописях поэта еще 20 стихов продолжения в плохом, однако, состоянии. Начатая им реконструкция была завершена Б.В. Томашевским. Ценность реконструкции имеет своих оппонентов и защитников. Проблема текста "Воспоминания" подробно рассмотрена в моей работе "Essays on Puškin's 'Remembrance'", см. (Сендерович). В данной работе постоянно имеется в виду 36-строчный текст "Воспоминания".
5. И в самом деле, Гершензон включает в число теней и призраков ожившую статую Командора из "Каменного гостя" (Гершензон: 90), а Якобсон толкует "призраки героев" в строчках из "Воспоминаний в Царском Селе" (1829): "Садятся призраки героев / У посвященных им столпов", - как ожившие статуи (Якобсон: 16).
6. "... греческая мифология есть высочайший первообраз (das Urbild) поэтического мира", - говорит в своей *Philosophie der Kunst* Шеллинг (Шеллинг: 2, 884), который оказал сильнейшее влияние на ближайшее окружение Пушкина.
7. Уже хотя бы потому, что их цитирует в качестве эпитафии к своей знаменитой элегии "Тень друга" (1814) старший современник Пушкина Батюшков, которому младший поэт бесконечно многим обязан.
8. Например, у Бахтина читаем: "Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как *порог*; он может сочетаться с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение - это хронотоп кризиса и жизненного *перелома*." (Бахтин: 397).
9. Сравни у Шеллинга характеристику греческой мифологии: "Боги с необходимостью образуют между собой некоторую целокупность (die Totalität), некоторый мир... Так как здесь в каждом образе абсолютное дается с ограничением, то как раз благодаря этому каждый образ предполагает другие, и, опосредствованно или непосредственно, каждый в отдельности - все остальные и все вместе - каждый в отдельности." (Шеллинг: 2, 892).
10. Поэтический отчет об этом феномене мы находим в стихотворении Осипа Мандельштама 1920 г.:
Я слово позабыл, что я хотел сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть,
В беспомытстве ночная песнь поется.

Источники ссылок

- Бахтин, М.М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: "Художественная литература".
- Богатырев, П.Г.
1971 *Вопросы теории народного искусства*, Москва: "Искусство".
- Гершензон, М.О.
1926 *Статьи о Пушкине*, Москва: "Academia".
- Леви-Стросс - Lévi-Strauss, Claude
1963 *Structural Anthropology*, New York: Basic Books.
- Пропп, В.Я.
1946 *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград: "Издательство Ленинградского Университета".
- Пушкин, А.С.
1937 *Полное собрание сочинений* (в 17 тт.), Москва: "Академия Наук СССР".
- Сендерович - Senderovich, Savely
In print "Essays on Puškin's 'Remembrance'", *California Slavic Studies*.
- Фрейденберг, О.М.
1978 *Миф и литература древности*, Москва: "Наука".
- Шеллинг - Schelling, F.W.J.
1971 *Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden*, Berlin: Akademie Verlag.
- Якобсон - Jakobson, Roman
1975 *Puškin and his Sculptural Myth*, The Hague: Mouton.

И. П. СМЕРНОВ (München)

ОТЧУЖДЕНИЕ-В-ОТЧУЖДЕНИИ (О "ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА")

В "Записках из Мертвого дома" Достоевский продолжил ту полемику с Гоголем, в которую он вступил, создавая "Бедных людей" и "Двойника".

Так, Достоевский ведет повествование от лица вымышленного рассказчика, Александра Петровича Горянчикова, и в рамках этой нарративной техники воспроизводит один из мотивов "Вечеров на хуторе близ Диканьки", оправдывая якобы существующие в "Записках" пропуски тем же, чем Гоголь объяснял незавершенность повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" (хозяйка Горянчикова признается, что принадлежавшие ему "две тетрадки она уже истратила"¹). Но эта маркированная отсылка к "Вечерам.." лишь подчеркивает противоположность между гоголевским рассказчиком и Горянчиковым, который не отделен какой бы то ни было дистанцией от передаваемых им событий: осужденный на каторжные работы за убийство жены, он - в одном ряду с другими обитателями "Мертвого дома".

То обстоятельство, что заместитель автора в "Вечерах.." занимал не столько непосредственно свидетельскую позицию, сколько место хранителя преданий, мастера захватывающего изложения, умелого разносчика молвы, позволяло Гоголю мотивированно перемежать вымысел с правдоподобием, сливать воедино потустороннее (мир нечистой силы) и обыденное (мир малороссийской повседневности).² Лишая Горянчикова свойств, которыми был наделен пасечник Рудый Панько, Достоевский отвергает и гоголевский принцип изображения как неразрешимо двуплановой, несамостоятельной (шире говоря, отказывается от иррефлексивного романтического мировидения в целом³). Поэтому, когда в главе "Представление" Достоевский цитирует эпизоды "Ночи перед Рождеством", они оказываются лишь сценами театрального зрелища, устроенного каторжанами. Анекдотическая история распутной жены, которая прячет навещающих ее один за другим любовников, но в конце концов разоблачается, превращена в сюжет осторожной пантомимы (вспомним о пристрастии Гоголя к немым картинам), разыгрываемой во время рождественских праздников (т.е. в соответствии с той приуроченностью действия, которая имела место в "Вечерах..").

Иным образом гоголевская двуплановость устраняется в эпизоде посещения острога ревизором и в рассказе о сумасшедшем солдате, который

был уверен, что от предстоящей экзекуции его спасет выдуманная им в припадке страха любовь полковничьей дочери.

В первом случае осторожные толки о ревизоре подтверждаются, а не служат причиной одурачивающей героев мистификации, как в комедии Гоголя. Сам приезд высокого петербургского начальства не меняет течения жизни каторжан. Там, где Гоголь рисовал перевоплощения Хлестакова - в мнимого ревизора, преступных чиновников - в будто бы добродетельных граждан, Достоевский регистрирует неизменные, повторяющиеся изо дня в день, даже несмотря на чрезвычайное событие, условия человеческого существования. Что касается второго инцидента, то здесь безумный Поприщин, которому лишь кажется, что он взят под стражу и что его подвергают пыткам, превращается в действительно наказуемого и сошедшего от этого с ума солдата. Врачи по недоразумению выписывают его из больницы как здорового, и даже безумие оказывается недостаточным, чтобы избежать экзекуции.

Итак, если прямая цитата из Гоголя была включена Достоевским в изображение театрального действия, что уравнило мир гоголевской прозы с не-реальностью, с игрой, то переосмысление ситуации "Ревизора" и "Записок сумасшедшего" было нацелено на то, чтобы подчеркнуть невозможность сплетения вымысла, кажимости с правдой, с фактами в той среде, с которой знакомились читатели "Записок из Мертвого дома". В результате переоформления гоголевских мотивов описываемая Достоевским реальность перестала смешиваться с реальностью самого описания.

В восприятии Гоголя понятия обычно несли в себе не только собственный (связанный), но и прямо противоположный собственному смысл. Достоевский стремился вернуть ценностям однозначность. С точки зрения Гоголя, сформулированной в "Выбранных местах из переписки с друзьями", служение ближнему, выражающееся в обращенном к нему поучении, не исключает, а предполагает эгоизм: "Имей всегда в предмете себя прежде всех. Будь эгоист в этом случае! Эгоизм - тоже недурное свойство; вольно было людям дать ему такое скверное толкование, а в основание эгоизма легла сушая правда. Позаботься прежде о себе, а потом о других; стань прежде сам почище душою, а потом уже старайся, чтобы другие были чище."⁴ И, напротив, рассказывая о вдове, бескорыстно заботившейся о заключенных, Достоевский замечает: "Говорят иные (я слышал и читал это), что высочайшая любовь к ближнему есть в то же время и величайший эгоизм. Уж в чем-то был эгоизм - никак не пойму" (68). Вполне вероятно, что в этом месте "Записок из Мерт-

вого дома" Достоевский, как принято считать, учитывал также теорию "разумного эгоизма" Чернышевского, однако, похоже, что именно Гоголь, а не Чернышевский был здесь первоочередным объектом полемики, поскольку в "Выбранных местах из переписки с друзьями" апология эгоизма (или, точнее, "эгоизма") появляется в контексте, где, как и у Достоевского, идет речь о помощи тем, кто попал в беду: "Как нарочно, почти со всеми близкими моей душе случились в это время внутренние события и потрясения. Все каким-то инстинктом обращалось ко мне, требуя помощи и совета. Тут только узнал я близкое родство человеческих душ между собой."⁵

Но кого бы из двух писателей - Гоголя или Чернышевского - ни имел в виду Достоевский, важно, что он стремится разъединить и развести в стороны противоположности, которые были спаяны у других авторов в нечленимые ценностно-смысловые образования. Дизъюнктивное мышление, *анализм* - вот что определяет его подход к оценке и осмыслению действительности (стоит заметить, что склонность к анализирующему Достоевский осознал в себе сразу же вслед за опубликованием его первых произведений).

Из сравнений "Мертвого дома" с его литературными источниками можно извлечь и еще один вывод. Достоевский отказывается усматривать в инобытии реальность, качественно отличную от чувственно-воспринимаемого, данного нам в опыте мира. *Инобытие* - это продолжение социальной жизни в условиях отверженности от общества. Ад есть и на земле, и он не что иное как каторга. При таком художественном видении даже безумие (инобытие сознания) становится подобным душевному здоровью (сшедшего с ума солдата квалифицируют как обычно в осторожной среде симулянта, оттягивающего момент наказания). Ясно, почему явление высших, трансцендентных сил принимает форму прибытия в острог ревизора и не влечет за собой никаких последствий (т.е. лишается трансцендентного содержания). Невероятное, вроде заключений любезной жены, отделяется от каторжной рутины театральной рампой.

Всем этим, возможно, объясняется контрастная переключка заглавий поэмы Гоголя и очерков Достоевского: "Мертвые души" - "Мертвый дом".⁶ (Заодно обратим внимание на звуковое сходство фамилий: Чичиков - Горяничков, а также на совпадение их отчества). У Гоголя мертвое актуализует себя в мире живых, становясь предметом купли-продажи; у Достоевского жизнь продолжается и в той среде, которую он называет "Мертвым домом", уточняя однажды, что это - "заживо Мертвый дом" (9). Далекое не случайным выглядит оброненный Достоевским намек

на "Завещание" Гоголя, в котором тот просил не хоронить его сразу после смерти. "Так, может быть, - пишет Достоевский о всплывающих воспоминаниях среди каторжан, - живо схороненный в гробу и проснувшийся в нем, колотит в свою крышку и силится сбросить ее, хотя, разумеется, рассудок мог бы убедить его, что все его усилия останутся тщетными. Но в том-то и дело, что тут уж не до рассудка: тут судороги" (67). Гоголя пугала мысль быть принятым за мертвого еще при жизни. Достоевский, пусть лишь с помощью сравнения, преобразует мертвое в живое (ср. также "Бобок").

Обобщая сказанное, можно утверждать теперь, что аналитизм Достоевского, помноженный на понимание инобытия как социальной отверженности, как жизни за порогом жизни,⁷ должен был в результате привести писателя к демонстрации *разных форм отчуждения внутри самого коллектива отчужденных*, к дизъюнктивному расчленению этого коллектива на множество самостоятельных и обособленных частей. Именно эта предпосылка и заложена, как будет показано, в структурную основу "Записок из Мертвого дома".

Свой исходный тезис Достоевский формулирует сразу же, в первой главе "Записок", заявляя о том, что отчуждение от общества, в свою очередь, порождает взаимное отталкивание отверженных друг от друга: "Все они собрались сюда не своей волей; все они были друг другу чужие" (13). Но здесь эта тема еще не конкретизирована, поскольку вводная глава в целом описывает вхождение рассказчика в острожный коллектив, завершаясь знаменательной сценой, в которой он получает подающие, уравнивающее его, дворянина, с остальными заключенными.

В этом смысле первая глава контрастирует с основным корпусом повествования, и не случайно, что она создает пространственную картину каторжного мира (изображение устройства и местоположения острога), тогда как в последующем изложении господствующими станут отношения событий во времени: вторая, третья и четвертая главы дают читателям представление о суточном цикле "кромешной", по выражению автора (13), жизни; действие в них приурочено - соответственно - к утру, дню и ночи; пятая и шестая вмещают в себя месячный цикл; затем фиксируется неопределенная темпоральная длительность - седьмая глава открывается словами: "Но время шло..." (78); в завершающих эпизодах Первой части "Записок", где идет речь о смене будней рождественскими праздниками, происходит дальнейшее расширение временного интервала, охватываемого рассказом, коль скоро здесь совершается переход от месячного цикла к годовому). Связь между восприятием отрезающего ка-

торжан от воли пространства и переживанием времени обеспечивается упоминанием об одном из ссыльных, который отсчитывал дни заключения по бревнам (палям) в ограде; "...тун становится не только преградой между миром и острогом, — замечал по этому поводу В.Б.Шкловский, — но и календарем, в котором каждое бревно — день."⁸ Мотив палей возникает еще раз в самом конце очерков, образуя смысловое кольцо и тем самым привнося в структуру изображения свойства самого изображаемого объекта (а не наоборот, как у романтиков): "Накануне самого последнего дня, я обошел *в последний раз* около палей весь наш острог" (230).

Во второй главе тема отчуждения-в-отчуждении делается центральной и с этого момента остается связующей темой всего повествования вплоть до финала. Поначалу она обнаруживает себя в картине ссоры, обычной между арестантами (*всеобщее взаимное отчуждение*), затем в описании обособленного положения дворян на каторге, судьба которых представлена здесь историей бывшего офицера Акима Акимыча (*сохранение социальных различий вопреки равным условиям острожного бытия*). Вслед за этим идет рассказ о замкнувшемся в себе ссыльном, который пытался убить плац-майора ради блага остальных заключенных и умер после экзекуции (*повторное преступление, выделяющее человека из коллектива и влекущее за собой дополнительное наказание уже осужденного*). Подытоживает вторую главу сцена пьяного буйства Газина (*временное выпадение персонажа из распорядка жизни в "Мертвом доме"*).

В терминах логики эти случаи могут быть осмыслены следующим образом. Всеобщее взаимное отчуждение представляет собой *пустое пересечение* двух или более исключительных (наделенных дизъюнктивным статусом) классов объектов. Мотив сохранения общественных различий на каторге — результат *включения* одного класса в другой (при сохранении их дизъюнктивного статуса). Повторное преступление есть не что иное как *совпадение* двух исключительных классов (человек, противопоставивший себя социуму, мультиплицирует свою исключительность). Наконец, временное выпадение персонажа из острожной рутины естественно понимать как *непустое пересечение* двух исключительных классов (некто частично принадлежит к коллективу отверженных и частично не принадлежит к нему). Поскольку только что перечисленными отношениями вообще исчерпываются логические связи между любыми множествами, мы вправе сказать, что Достоевский стремился с максимальной полнотой использовать те логические возможности, которые давала ему для передачи действительности избранная им модель описания.

Каждая из четырех форм отчуждения-в-отчуждении, так или иначе

варьируясь в зависимости от того, какое лицо (какой "актер", в терминах А.-Ж.Греймаса) ее воплощает, будет неоднократно привлекать к себе внимание рассказчика по ходу дальнейшего повествования. Более того, ими охватывается большинство персонажей, с которыми знакомит нас рассказчик, за исключением женоподобного Сироткина и других гомосексуалистов, поменявших на каторге не только социальный, но и родовой признак (переход от социального кодирования отчуждения к родовому коду).

Идея всеобщего взаимного отчуждения будет проведена еще раз в шестой главе (раздражение каторжников, направленное против развеселившегося Скурагова; нежелание арестантов действовать заодно на заготовке дров, длящееся до тех пор, пока они не получают задания, которое позволяет им работать самостоятельно, без понуканий начальства). Тому же будет посвящен и конец отрывка о праздновании Рождества (спор двух друзей, внезапно обрывающийся дракой; пьяная навязчивость Булкина, преследующего Варламова упреками во лжи, — пародия на дружбу, которой, по словам Достоевского, "... между арестантами не замечалось ..." (107)). Во Второй части этот мотив найдет себе место в изображении госпиталя (пререкания умирающего от чахотки Михайлова с бывшим писарем Чекуновым, пожелавшим прислуживать рассказчику) и в очерке "Летняя пора" (ссора Ломова с Гавриловым).

Отсутствие у приговоренных к каторжным работам дворян возможности войти на равных в острожный коллектив исключается Достоевским лишь в случае с А-вым, который оклеветал своих друзей на воле, обвинив их в политическом преступлении, и только потому был признан каторжниками за "своего", что отказался от дворянской чести, продолжая доносить и в заключении. Перед нами, таким образом, обращенная, негативная версия дворянской обособленности. Мотиву сохранения социальных различий на каторге родственны мотивы национального и вероисповедального отчуждения среди арестантов (кавказцы, плохо знающие по-русски; Исая Фомич, занявшийся на каторге ростовщичеством; ссыльные поляки (глава "Товарищи"), образующие закрытую для доступа других группу; старообрядец, которому обитатели "Мертвого дома" доверяют свои деньги и который поэтому как будто олицетворяет собой снятие отчуждения, но между тем плачет по ночам, когда его никто не видит).

Повторные преступления, помимо пожертвовавшего собой ради товарищей арестанта, совершают Дутов, бросившийся с ножом на караульного офицера, чтобы отдалить наказание, "переменить участь"; Лучка, "уло-

живший" в пересыльной тюрьме майора, который объявил: "Я царь, я и Бог" (90); Баклушин, оскорбивший перед судьями капитана, и ряд других действующих лиц "Записок", вернее, почти все они вместе взятые, так как желание "переменить участь" захватывает однажды острый коллектив в целом (глава "Претензия"). Обширные рассуждения о телесных наказаниях, которым подвергаются проштрафившиеся заключенные, содержится в описании лазаретной обстановки.

Четвертый из названных мотивов (обретение временной свободы) объединяет собой эпизоды торговли вином, кутежей, карточной игры, бродяжничества, неудавшегося побега А-ва и Куликова. В этой же серии - тот раздел "Записок", где идет речь о предпраздничных и праздничных событиях, нарушающих однообразие каторги (острожная баня, Рождество, театральное представление):

Первая часть "Записок" неспроста завершается сценами праздника. Он связывает каторжан с волей, с заостренной жизнью, регулируя их действия социальным обычаем: "...арестант бессознательно омудал, что он этим соблюдением праздника как будто соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отверженец, погибший человек, лопоть отрезанный, что и в остроге то же, что у людей" (105). Сцены праздника, таким образом, подготавливают переход ко Второй части, которая противостоит Первой как повествование о том, что происходит на краю, на границе острога, в полосе, промежуточной между неволей и свободой, в "чистилище". Точнее говоря, если в Первой части читатель знакомится с темпоральной границей (вступление рассказчика в каторжную жизнь), то во Второй - с пространственной. Причем, подобно тому как Первая (темпоральная) часть открывалась топографическими замечаниями об остроге, Вторая (пространственная) завершается различными манифестациями категории времени (глава "Выход из каторги" начинается с указания на время действия: "Все это случилось уже в последний год моей каторги" (229), и обрывается словами: "Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута" (232) не случайно здесь же заходит о журналах - о периодических ("умирающих" и "воскресающих") изданиях).

Вторая часть "Записок" складывается из воспоминаний рассказчика о госпитале и симулянтах, уклоняющихся от работ либо наказаний, о побегах и бунте, о тюремщиках, экзекуторах и ревизоре, о виде, открывающемся на заиртышские степи, о посещении церкви и т.п. Сюда же помещено описание каторжных животных, деливших участь арестантов, но в то же время возвращающих им представление о возможности иной, не

каторжной жизни. Как видно, во Второй части к теме отчуждения-в-отчуждении прибавляется тема отчуждения от отчужденных, развитие которой подытоживается выходом рассказчика из каторги, "воскресением из мертвых". С этой точки зрения кажется понятным, почему именно во Вторую часть "Мертвого дома" вклинивается стоящая особняком новелла "Акулькин муж". Ведь она попадает туда, где идет речь о явлениях, событиях, существах и лицах, занимающих пограничное положение в мире, расколотом на волю и неволю. Тема отчуждения от отчужденных подчиняет себе здесь само строение текста. Новелла освобождает рассказчика от необходимости быть связанным обязательным тематическим заданием, предвещает выход - уже художественный, повествовательный - за пределы острожной реальности, хотя и не отрывается от нее вовсе в качестве истории преступления. При этом по мере движения повествования к концовке рассказчик все более отождествляется с самим автором (меняется даже характер его вины: это уже не убийство, но политическое преступление)

Рассказчик - это отнюдь не "подставное лицо", необходимое Достоевскому, чтобы "лично ступеваться" в обход цензуры.⁹ Введение в текст "Записок" рассказчика - результат отчуждения автора от самого себя. Достоевский проводит аналогию между социальным отчуждением (автор - на каторге) и коммуникативным отчуждением (слово рассказчика вместо авторского слова). Конец социального отчуждения становится и финалом вербального отчуждения от авторского слова. Будучи одним из многих в ряду "несчастных", рассказчик являет собой тем не менее максимальную степень отпадения от каторжного коллектива. По существу дела его позиция в коллективе такова, что ее нельзя подвести ни под одну из тех четырех категорий отчуждения-в-отчуждении, о которых говорилось. Его отталкивает от себя простой каторжный люд, который хотя и внутренне дифференцирован, хотя и не составляет согласованного в своих поступках содружества, но все же единодушно не приемлет дворянина, социально чужого (случай с Газиным, чуть не убившим рассказчика; и другое подобное). Вместе с тем Горяничков не в силах сойтись и с дворянами, поскольку, по его словам, "лучшие из них были какие-то болезненные, исключительные и нетерпимые в высшей степени" (209). ; Не способен рассказчик добиться равного положения также меж теми, кто хочет "переменить участь": во время бунта каторжан он, было, встает в строй собирающихся предъявить начальству "претензию", но его изгоняют оттуда сами же взбунтовавшиеся. "Никогда еще я не был до сих пор так оскорблен в остроге, и в этот раз мне было очень тя-

жело" (203) ,—признается он и в другом месте обобщает свои переживания: "Это отчуждение делается иногда совсем без злобы со стороны арестантов, а так, бессознательно. Не свой человек, да и только. Ничего нет ужаснее, как жить не в своей среде" (198). Наконец, центральный герой "Записок" не принимает участия в обычных острожных развлечениях; в экстраординарной ситуации праздников ему уступают, пусть почетное, но все же особое, отделяющее его от толпы место среди зрителей рождественского театра.

С другой стороны, однако, во всех этих случаях "Записки" показывают нам таких персонажей, которые выполняют функцию посредников между рассказчиком и остальными обитателями "Мертвого дома". С каторжными низами Горяничкова связывает Сушилов, добровольно взявший на себя роль его слуги, с дворянином — Аким Акимыч, с иностранцами — дагестанец Алей, которого рассказчик учит русскому языку, с бунтовщиками и "решительными людьми" — Петров, с миром каторжного досуга, свободного времени в условиях несвободы, — весельчак Баклушин, актер тюремного театра. Интересно, что все эти герои — люди границы: Сушилов — контрабандист, Аким Акимыч — бывший комендант кавказской крепости, Алей — житель приграничной полосы, Петров — один из тех, кто тайком проносит в острог вино, Баклушин — зачинщик театрального зрелища, т.е. тоже маргинальная личность, принадлежащая сразу к двум областям тюремного быта — к повседневной и игровой. Итак, в каждую из зарегистрированных Достоевским групп каторжников Горяничков включается опосредованно, благодаря существованию персонажей-заместителей рассказчика. Точно так же и речь самого Горяничкова то и дело замещается словами героев, исповедывающихся в своих преступлениях, принимающих на себя функцию повествователя.

Но между персонажами-посредниками и рассказчиком сохраняется некоторая дистанция, Достоевский постоянно отмечает неслиянность центрального героя повествования даже с самыми близкими ему лицами. Сушилова рассказчик случайно оскорбляет, упрекая его в невыполненном обещании, не видит в слуге человека, жаждущего дружеского общения. Аким Акимыч не может говорить с Горяничковым ни о чем, кроме службы: "Он был добрый человек и даже помогал мне вначале советами и кой-какими услугами; но и тогда, какось, невольно он нагонял на меня, особенно в первое время, тоску беспримерную, еще более усиливающую и без того уже тоскливое расположение мое. А я от тоски-то и заговаривал с ним" (208). Алея скоро выпускают на волю. Петров не раскрывается до конца перед Горяничковым и не удерживается от со-

блазна украсть Библию и другие вещи у своего приятеля. В наименьшей степени отдален от рассказчика обладающий признаком высокого артистизма Баклушин. Однако и между этими двумя героями, зрителем-знатоком и актером-дилетантом, есть непреодолимая грань - театральные подмостки.

С логической точки зрения Достоевский показывает в своем тексте *транзитивное отчуждение* рассказчика от остальных героев. Рассказчик по тем или иным причинам не может принимать участия ни в одном из четырех проявлений отчуждения-в-отчуждении, но в то же время в своих персональных отношениях с каждым из представителей этих видов социального поведения на каторге он повторяет - как агент или пациент - все формы отчуждения-в-отчуждении. Ссорясь с Сушиловым, он невольно включается во всеобщее взаимное разъединение; высокомерно стонясь скучного провинциального офицера Акима Акимыча, он переносит общественные различия с воли в осторожную среду; он в известном смысле потворствует Петрову, обкрадываемому его, т.е. не отделяет себя решительно от ситуации повторного преступления; наконец, в роли знатока и авторитетного ценителя театра он противопоставляет себя Баклушину таким же образом, каким тот, играя на сцене, противопоставляет себя не-игровой каторжной реальности.

Формально говоря, если X (некий герой повествования) отчуждает себя одним из четырех способов от коллектива отчужденных (У), и У отталкивает от себя Z-а (рассказчика), то X связывается с Z-ом тем же отношением, что и с У-ом. По Достоевскому, личные отношения *аналогичны* социальным. Автором (рассказчиком) в этих условиях может быть только тот, кто несет в себе идею аналогии во всех ее допустимых версиях, кто не перевоплощается в "другого", в героя, но лишь подобен ему. Автор не просто связывает героев между собой некоторым отношением, выстраивая повествование, но и, будучи аналогичным им, связывается с ними тем же самым отношением. Он и оторван от них, как они оторваны друг от друга, и напоминает их. "Действительность, - провозглашает Достоевский, - бесконечно разнообразна (...) и не терпит резких и крупных различий." Но тут же добавляет: "Действительность стремится к раздроблению" (197).

Теперь делается более отчетливой основополагающая в "Записках из Мертвого дома" трактовка преступления, покушения на чужую жизнь. Преступление вызывается *аннулированием аналогии*. Аналогию может разрушать и жертва, тем самым провоцирующая преступника на убийство, и сам преступник, для которого в этом случае оказывается невыносимым

его сходство с "другим".

Аким Ашимыч попал в острог за то, что казнил кавказского князя, который принадлежал к числу "мирных" (к "своим" и "чужим" одновременно, т.е. был аналогичен "своим"), но исподтишка напал на русскую крепость и поджог ее (превратился в "чужого"). Лучка "уложил" майора, которому предназначалось быть представителем закона, но который самовольно присвоил себе роль "царя Бога" - уничтожил свое подобие образу человеческому. Баклушин застрелил немца, соперника в любви, потому что тот высокомерно отверг дружбу с ним, "простым солдатом" (102).

Перечень сходных примеров было бы нетрудно продолжить. Однако ситуация, о которой только что шла речь, может обращаться к читателю и другой стороной, как это случилось в новелле "Акулькин муж". Рассказчик этой новеллы, арестант Шишков, берет в жены дочь богатого мужика, от которой отказался дружок Шишкова, Филька Морозов, объявивший селу, что он "обесчестил" ее. После свадьбы выясняется, что Филька лгал. Когда его забирают в солдаты, он всенародно просит прощения у Акульки. Та кланяется ему в пояс и признается мужу, что теперь любит Фильку "больше света" (172). Того, что Акулька способна равным образом относиться и к своему обидчику и к мужу-благодетелю, и не выносит Шишков, убивающий жену.

Примечательно, что преступление, которое не принадлежит к двум рассмотренным категориям, осознается Достоевским как мнимое преступление. Об этом свидетельствует кажущаяся лишней в повествовании история дворянина, якобы убившего отца исключительно с целью наживы, но в действительности павшего жертвой судебной ошибки.

П р и м е ч а н и я

1. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 4, Л. 1972, с.8. Все дальнейшие ссылки на это издание - в тексте статьи.
2. См. подробнее: И.П.СМИРНОВ, "Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя ('Вечера на хуторе близ Диканьки')". - *Russian Literature* 1979, VII, pp.585-600.
3. Об иррефлексивности как основе романтизма см.: И.П.СМИРНОВ, "О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников. (Место мистификации в истории культуры)". - "Куликовская битва и подъем национального самосознания". - *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. XXXIV, Л. 1979, с.200-219.
4. Н.В.ГОГОЛЬ, *Полное собрание сочинений*, т.8, Л. 1952, с.282-283.

5. Там же, с.281. Ср. также многочисленные прямые реминисценции из Гоголя в тексте "Записок из Мертвого дома", косвенно подтверждающие скрытые связи между произведениями двух авторов: Исая Фомич напоминает Горянчикову"...Гогслева жидка Янкеля, из "Гараса Бульбы"..." (55); поручику Жеребятникову атрибутирован "...ноздrevский раскатистый смех" (147); воспоминания арестантов о Смекалове отдают "...какой-то маниловщиной" (152) и т.д.
6. Ср. известное сближение названий этих текстов в суждениях Льва Толстого о жанровой неканоничности русской литературы XIX в.
7. См.: М.М.БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского*, изд. 4-е, М. 1979, с.201.
8. В.Б.ШКЛОВСКИЙ, *Повести о прозе. Размышления и разборы*, М. 1966, с. 202. Подробное о пространственно-временной организации "Записок из Мертвого дома" см.: Walter KOSCHMAL, *Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs "Aufzeichnungen aus einem Toten Haus" und Œchovs "Insel Sachalin"*.
9. В.А.ТУНИМАНОВ, *Творчество Достоевского, 1854-1862*, Л. 1980, с. 68-69.
10. О транзитивности как системообразующем свойстве реализма 1840-80-х гг см. подробнее: И.Р.ЦЕРИНГ, И.П.СМИРНОВ, "Реализм: диахронический подход".- *Russian Literature*, 1980, VIII, pp.1-39.

Olle HILDEBRAND (Uppsala)

MICHAÏL VRUBEL'S DEMON SEATED

In the many versions of his 'Demon', Vrubel' expressed not only the crisis which was present in so much late nineteenth-century art, its disgust with realism and the agonizing search to replace it with some truly artistic symbol, but he also made visible his tragic personal obsessions.

(George Heard Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*, p. 260)

1. THE OBJECT

Michaïl Vrubel' is the most important representative of aestheticism in Russian art. Unfortunately the well-known Soviet neglect of aestheticism has also affected the evaluation of Vrubel' in the history of Russian art, and it is not until quite recently that Soviet scholars have started to pay some attention to his work. It is symptomatic that Nikolaj Tarabukin's book about Vrubel', which was written in the 1930s, was not published until 1974. The contemporary Soviet attitude towards Vrubel' is, with few exceptions (Sternin, Suzdalev and Kogan) based on two fundamental ideas: Vrubel' was a realist painter (e.g. Tarabukin, Aljanskij); 2. Vrubel's art is an unconscious political protest against bourgeois society (e.g. Aljanskij, Fedorov-Davydov). The present study, however, deals neither with Vrubel's realism, nor with the political significance of his art.

Michaïl Vrubel' devoted much of his creative effort to one single motif - The Demon. This devotion resulted, apart from endless sketches, in sculptures and watercolours, in illustrations to Lermontov's poem *The Demon* and, above all, in three famous oil canvases *Demon seated* (*Demon sidjaščij*; 1890), the unfinished *Demon flying* (*Demon letjaščij*; 1899) and *Demon downcast* (*Demon poveržennyj*; 1902).

The present study is based upon the idea that these three paintings express the tragic conflict between Vrubel's own artistic ambitions and the artistic world (artists, critics, public etc.) of contemporary Russia. This conflict obviously has two aspects, one

sociological, concerning Vrubel's position in artistic life, and one aesthetic, referring to his ideas on the nature of visual art. The three paintings mentioned above were painted in the course of twelve years, thus reflecting fundamental changes both in Vrubel's aesthetic thinking and in his relations to the artistic world. The concern of this study is limited to the first phase of this development, the phase reflected in *Demon seated*, painted at the very beginning of Vrubel's direct confrontation with the artistic life of Russia.

2. VRUBEL'S PLACE IN THE ARTISTIC LIFE OF RUSSIA IN THE 1880s

When in 1890 Vrubel' painted *Demon seated*, artistic life in Russia was dominated by the Peredvižniki. This organization of realist painters had been founded back in 1870. The members were gathered around three main objectives: the liberation of artists from the bureaucratic control exercised by the Academy, the widening of public interest in art, i.e. the widening of the circle of buyers, and the recognition of art's social usefulness, i.e. the recognition of the artist as a part of the cultural elite, the critical intelligentsia. By 1890 the success of the Peredvižniki had brought the Academy face to face with the threat of complete social isolation (Sternin p.52). However, the organization had not reached this dominant position unaffected.

In a generation's time the Peredvižniki moved from their marginal position practically to stage center in the national scene. The process was a gradual one. By 1871 they were accepted by liberals as men of ideas; by the end of the decade a broader spectrum of the intelligentsia welcomed them as the creators of an original Russian art that challenged the formalism of official art; by 1890 they were embraced by the regime and the conservatives as the founders of a national school. (Valkenier, p.123).

This is not the place to analyse the reasons for the transformation of the Peredvižniki from a revolutionary artistic movement into an official national school. I think, however, that the cultural policy followed during the reign of Alexander III played an important part in this process of degeneration.

... Alexander was a thoroughly committed patron of the arts; appropriations for the Academy were increased substantially, as were the state funds for purchasing new works; public construction and official commissions, almost at a standstill during the preceding reign, revived; a network of provincial public art museums and schools were started. (ibid.)

This increased interest in the visual arts was accompanied by a strong emphasis on nationalism, which meant that earlier official support for pseudoclassicism was replaced by a greater interest in Russian themes. This change of attitude, of course, benefited the Peredvižniki whose realistic genre- and landscape-painting was almost exclusively devoted to Russian life. Under these circumstances it is not surprising that *Vestnik izjaščnych iskusstv*, a journal founded in 1883 by the Academy with a subsidy from the Imperial Family, counted among its contributors such a sworn enemy of Academism as Vladimir Stasov (ibid., p. 125). The Imperial Family was also an important client at the annual exhibitions organized by the Peredvižniki. The convergence of the Peredvižniki and the Academy - a process that took place at the same time as the artist's social position and material conditions dramatically improved - left a vacuum in Russia's artistic life. The independence of the artist, which originally had been the Peredvižniki's main objective, was obviously becoming more and more illusory, though not because of the re-establishment of the Academy's supervision, but because of the increasing role of the market in the artistic life of Russia, a development in which the Imperial Family played an important part.

Michail Vrubel' studied at the Academy from 1880 to 1884. At the time the Academy was divided into two camps, neither of which attracted Vrubel'. On the one hand there were the advocates of classicism and on the other the genre-painters, largely influenced by the Peredvižniki. As a part of its general interest in Russia's cultural heritage, the government of Alexander III also favoured a revival of Russian religious art. So in 1884 Vrubel' left the Academy after having received an invitation from Adrian Prachov in Kiev to take part in the restoration of *St. Cyril's Church*. This was a very flattering offer for a young artist, who had not even completed his studies at the Academy. It looked as though Vrubel's fortune was made and it seemed most likely that he would be the one to paint the frescoes in *St. Vladimir's Cathedral*. However, for reasons still obscure, Vrubel' was never commissioned to paint the frescoes, and the job was given to Viktor Vasnevov. After that Vrubel' took no real part in public artistic life until 1891, when he was asked to contribute to Kušnerev's illustrated edition of Lermontov's works. Vrubel' spent the intervening years in extreme poverty living in Kiev, Venice, Odessa and finally moving to Moscow.

The dilemma Vrubel' probably experienced during these years he had expressed back in 1883 in an often quoted letter to his sister.

Beskonečno pravý oni (Peredvižniki; OH), što chudožniki bez priznani-ja ich publikoj ne imejut pravo na suščestvovanie.. No prizannyj, on ne stanovitsja rabom: on imeet svoje samostojatel'noe, special'noe delo, v kotorom on lučšij sud'ja, delo, kotoroe on dolžen uvažat', a ne uničtožat' ego značenijsa do oruđija publicistiki. (Vrubel', p. 38).

On the one hand, an artist without recognition from his public has no right to exist. On the other, only the artist himself is competent to judge his work. In Vrubel's opinion contemporary Russia seemed to rate public recognition much higher than artistic integrity. Vrubel' could not accept this situation and he must have asked himself whether it was possible to combine artistic integrity with public recognition. It was in all probability this dilemma that Vrubel' was hinting at, when in July 1886 he wrote to his sister:

S každyj dnem vse bol'se žuvstvuju, što otraeenie ot svoej individual'nosti i togo, što priroda bessoznatel'no sozdala v saščitu ee, est' polovina zadači chudožnika. A možet, ja i govorju vzdor. (Vrubel', p. 47-48).

At the same time he realized that neither of the two camps at the Academy, neither the realists nor the supporters of pseudoclassicism, could offer a solution to this problem. In another letter written in 1890 Vrubel' expressed this feeling of uncertainty about the future, at the same time as he felt the necessity to break with realism and pseudo-classicism:

Moja manijsa, što ja skažu što-to novoe, ne ostavljaet menja, i ja vse tak že, kak pomniš' v tom stichotvorenii, kotoroe nam v Astrachane ili v Saratove (ne pripominju) stoilo stol'kich slez, mogu povtorit' pro sebja: "Oč' va tu? je n'en sais rien". (Vrubel', p.55).

Vrubel's criticism of the Peredvižniki can be put as follows: the Predvižniki's concern for real life, he believed, had led them to neglect the artistic elements in painting. When a Peredvižniki painting was discussed by contemporary art critics interest was focused almost exclusively on the reality depicted in the painting and rarely upon its artistic quality (colour, line, composition, etc.) (Vrubel' p. 37). In the spirit of Kant (Suzdalev 1976, p. 60) Vrubel' maintained that artistic activity was unique, different from all other human activities. Contrary to Vladimir Stasov, the most influential and energetic supporter of the Peredvižniki, who demanded of the artist *moral* integrity ("pravda", "naivnost", "iskrennost",

"prostota") civic spirit and patriotism (Stasov 1950: 1, p. 281), Vrubel' saw himself as an artist only, from whom nothing could be demanded but *artistic* integrity and technical ability, attained by talent and hard work.

3. THE LITERARY BACKGROUND - LERMONTOV'S *DEMON*

It is evident that Vrubel's painting in one way or another relates to a certain conception of the hero in Lermontov's romantic poem *The Demon*. I therefore think it is necessary to give a brief summary of the poem before I analyse Vrubel's painting.

The Demon is a lonely spirit living between heaven and earth. He hides his endless sorrow behind a wall of hatred and contempt. When the Demon falls in love with an earthly woman, Tamara, he feels that love can liberate him from his hatred and this brings him hope of reconciliation with heaven. However, the destructive forces are still predominant in him - Thanatos is stronger than Eros - and his love kills Tamara. An angel takes care of Tamara's soul and the Demon is left alone to continue his eternal flight between heaven and earth.

The poem has been interpreted in many ways since it was first published in 1842. In this study attention will not be paid either to Lermontov's intentions or to modern interpretations (e.g. Udodov 1973). The only matter of relevance here is the reception of Lermontov's works, especially *The Demon*, the end of the last century, a period during which public interest in Lermontov increased considerably. According to Gireev, the view of Lermontov's work at the end of the last century comprised the following main characteristics:

1. Lermontov was considered to be a poet of private experiences. Ključevskij saw him as a "poët ne mirosozercanija, a nastroenija, pevec *ličnoj* grusti a ne *mirovoj* skorbi" (Gireev, p. 11).
2. His works were never related to Russian society of his time, but to life itself in an abstract, ahistorical sense.

Vsju neudovletvorennoš' žizn'ju, t.e. zdešnej žizn'ju, a ne togdašnim obščestvom, [...] - Lermontov postaralsja izlit' ustami "Demona" (Andreevskij, S.A., 1891, p. 232; quoted from Gireev, p.12).

3. The heroes in his works were looked upon as projections of the poet himself (*see quotation above*).

Given the fact that the contemporary reader tended to identify the Demon with the artist who created him, and did so in an ahistorical way, it seems plausible to assume that Vrubel' saw a direct link between Lermontov, the Demon and himself. The Demon would then be a projection not only of Lermontov but also of Vrubel' himself and, consequently, of a certain conception of the artist. The referent, of *Demon seated*, therefore, is not only a literary figure created by Lermontov, but also the myth of the artist Lermontov (the alienated, apolitical individualist), both associated with Vrubel's private experiences as an artist.

4. THE PAINTING

The first thing that strikes one when looking at *Demon seated* in its historical context is that it totally lacks the characteristic features of "peredvižničestvo": 1) it does not depict a recognizable general background, against which the "action" takes place; 2) the picture does not tell a story from real life. These elementary observations make it clear that Vrubel' also opposed in practice the concept of art cultivated by the Peredvižniki. Vrubel' has placed his hero in a merely intimated unrecognizable landscape, and he is not involved in any action. Most of the background consists of a sky in colours that indicate twilight. A bright yellow spot on the horizon also shows that the sun is setting or rising. This general setting has led scholars to associate the picture with the following lines in Lermontov's poem (Reeder):

*Prišlec tumannyj i nemoj,
Krasoj blistaja nezemnoj,
K ee sklonileja igolov'juš
I vvor ego s takoj ljubov'ju.
Tak grustno na nee smotrel,
Kak budto on ob nej žalal.
To byl ne angel-nebožitel',
Ee božestvennyj chranitel':
Venec is radužnych lučej
Ne ukrašal ego kudrej.
To ne byl ada duch užasnyj,
Poročnyj mučenič - o net!
On byl pochož na večer jasnyj:
Ni den', ni noč' - ni mrak, ni svet! .. (I,16)*

According to Durylin, however, the painting corresponds more directly to some lines from the fourth manuscript of *The Demon*, which were not

incorporated in the final edition. These lines were probably known to Vrubel', since they had been printed in the Glazunov editions published in the 1880s.

*Kak často na veršine l'distoj
Ođin meš' nebom i zemljej
(Kak car' s razvenčannoju glavoj)
Pod krovom radugi ognitstoj
Sidel on mračnyj i nemoj
(quoted from Durylin, p. 552).*

The important thing, however, is not the exact genetic link between the poem and the painting, but the fact that the painting refers to the part of the poem where the Demon has not yet revealed his love to Tamara.

The figure of the Demon with its illusion of depth (classical foreshortening of the arms) stand out almost in relief against a two-dimensional background. In a sense this "lifts" him out of the world he has come from, making him in the negative sense isolated from the world and in the positive separated from and standing above it. The athletic constitution of the Demon indicates a certain relationship with classicism, but still the painting bears no trace of academism. This "classical" nature of Vrubel's works has been pointed out by Golovin:

Mne vseгда kazalos' nepostižimym, kak ljudi ne samečali udivitel'noj "klassičnosti" Vrubel'ja. Ja ne snaju kakim drugim slovom možno vyrazit' suščnost' vrubelevskogo iskusstva (Golovin 1940, p. 10; quoted from Durylin, p. 546).

At the Academy the cult of absolute beauty was cultivated in the form of a formalized imitation of classic ideals. To Vrubel', however, traditionalism and the cult of beauty did not mean imitation. By stressing colour instead of line, by the use of a very expressive texture and - most important - by opposing classical harmony in the composition (*see below*), Vrubel' repudiated pseudoclassicism in order to achieve a new kind of unseen beauty.

It is not quite clear, whether the young and beautiful face of the Demon is that of a young man or a young woman. He seems to have the eyes of a woman but the nose and chin of a man. At any rate, most interpreters agree that the face expresses longing and at the same time gravity and determination.

V kartine 1890 goda Demon ešče junyj ne rastrativšij nežežd, ohotja v ego glazach, ustremlennyh v beskonečnost' neba, ogromnaja nečelovečeskaja pečal' (Kaplanova, p. 55).

The head of the Demon is bent slightly forward and he is looking both into himself and at something in the remote distance. The darkness of his face - placed in the shadow - seems to point to something mysterious, maybe tragic. However, the central part of the painting is not the Demon's face but his shoulders, arms and hands. Together they form a triangle which dominates the entire picture. This triangle and the entire figure of the Demon are inscribed in a circle. Thus the compositional skeleton of the whole figure consists of an equilateral triangle inscribed in a circle. It is interesting to observe - and this has not been pointed out before - that this composition can also be traced in Andrej Rublev's famous icon *The Old Testament Trinity*.

Before examining the surprising connection between Vrubel's *Demon seated* and Rublev's *Trinity*, some initial remarks have to be made. Unlike Italian renaissance art (the cradle of classicism), Russian icon-painting did not make use of geometry for compositional purposes. Taking into consideration, however, that Vrubel' was trained at the Academy and that he was extremely well acquainted with Italian art, it seems reasonable to assume that this might have affected his understanding of icon-painting. In at least one of his religious paintings, a version of his *Pietà* (*Nadgrobnyj plač*; 1887), Vrubel' apparently used a simple geometrical composition, the equilateral triangle. Leaving aside the debatable question of whether or not Rublev really used a geometrical pattern, two things are certain: Rublev's composition - consciously geometrical or otherwise is unique in Russian iconpainting; his geometrical composition has been noted by several scholars in the 20th century.

Rublev's icon is unique with regard not only to its composition but also to its content. According to the Russian icon-painter and art historian Georgij Drobot, the *Trinity* is the only "metaphorical" icon. This means that the title of the icon *The Old Testament Trinity* refers only to its referent, Abraham's feast under the terebinths at Mamre (Gen. 18), and not to its reference, which is the Holy Trinity, i.e. the Father, the Son and the Holy Ghost (*personal communication*).

The three figures in Rublev's icon, thus symbolizing the Holy Trinity, are inscribed in a circle to show that they are eternal and that they are *one*. The fact that they are three and still one (three in one) is expressed by an equilateral triangle inscribed in

the circle uniting the three angels (Mainka, p. 37). However, there is one compositional difference between the two paintings and that is that Vrubel' has turned the Triangle upside down.



The Demon



The Trinity

The peaceful harmony and humility, which is the very essence of Rublev's icon, is not predominant in *Demon seated*: The basic symmetrical composition of the arms is partly neutralized by the fact that one of the two sides of the triangle which meet in the Demon's hand is formed by a forearm, while the other is formed by a whole arm from the shoulder to the hand. Another factor disturbing the peacefulness is that the Demon's arms are twisted - indicating tension - so that he shows his palms to the onlooker. Although the basic compositional elements (circle and equilateral triangle) seem to indicate wholeness and harmony, the aesthetic principle of the painting is one of contradiction, a contradiction that in one way or another can be interpreted as existing within the Demon. There is the soft and tender look in contrast to the powerful torso, there is the Demon's temporary passivity in contrast to his muscular body, there is his strange sitting-leaning forward position which confronts present passivity with future activity, there is heaven to the left opposing earth to the right of the Demon. John Bowlt has also observed the contradictory character of the painting:

The contradictions in this painting, whether in space (the "three-dimensional" figure contrasting with the "two-dimensional" ground), in time (twilight and therefore neither night nor day, the Symbolists' favorite element), in medium (the Impressionist brushstroke on the left, the heavy, angular strokes on the right) or in style (the representational form of the Demon vis-à-vis the almost abstract forms in the remaining space) express, as it were, the schizophrenic condition fundamental to Vrubel's art. (Bowlt, p.142).

It is interesting to note that some contemporary critics saw the main theme in Lermontov's *Demon* as the opposition between rebellion against and submission to God (Gireev, p. 12-13). In the light of what we know about Vrubel's Nietzschean "Weltanschauung" (Suzdalev, p. 60) and his contempt for humility (Fedorov-Davydov, p. 67) it seems plausible to interpret the obvious similarity between *The Old*

Testament Trinity and *Demon seated* in the following way: Christianity is a religion of slavery and submission unworthy of a rebellious soul like the Demon, who in his turn becomes the founder of a new religion, a religion of rebellion. But if the Demon is primarily a projection of the artist, this will mean that art is looked upon as the new religion. The light blue dress of the Demon also supports this interpretation, giving him a godlike appearance.

Das Blau /.../ meint nach der alten Farbensymbolik Gottes Einigkeit, Wahrheit und Wesen. (Mainka, p. 50).

Fundamental to this interpretation is the fact that the Demon is looking out of the circle, while Rublev's angels have their faces turned to the centre of it. The Demon is locked up in his circle, the circle thus symbolizing his isolation. This opposition between "position inside" and "motion out of" the circle has no equivalent in *The Old Testament Trinity*, where the motion takes place entirely within the circle.

In the contrast to the light-coloured arms, the hands of the Demon are almost hidden in the shadow. The fact that they are hidden does not mean that they are secondary. On the contrary: because we know that they should be there at the corner of the triangle their melting into the background only underlines their presence and significance.

This significance is best described as "potential power". In accordance with this interpretation the sun on the horizon is of course not setting but rising over the Demon. I take this compositional concentration on the Demon's arms and hands as confirmation of the assumption that the Demon is a projection of Vrubel' as an artist. For what are the most vital parts of a painter, if not his arms and hands. Compare for instance Brjullov's famous self-portrait from 1848, where the sick, tired and disappointed artist is depicted with his right hand hanging limp in the centre of the painting. However, the Demon's hands are not only hidden in the shadow, they are also in a sense tied together: the Demon's thumbs form a thin light-coloured line, which unites his arms in an unbroken curve. These hidden, tied-up hands are sharply contrasted with the athletic, illuminated arms of the Demon.

5. THE DEMON AS A METAPHOR FOR THE ARTIST

It has already been pointed out that the painting refers to a number of lines which end the first part of Lermontov's poem. The Demon has just caught sight of Tamara and she feels his presence but has not yet seen him. Thus, the action leading to Tamara's tragic death has not yet begun, and the love that the Demon feels for Tamara still gives him promise of a better future.

Dlja Demona ljubov' k Tamare - vozmožnost' razryva železnogo kol'ca odinožestva, vozroždenie k žizni vo vsej ee polnote, obretenie "duši rodnoj", utračennych idealov, garmonii, celi i smysla suščestvovanija. (Udodov, p. 384).

The same thing goes for Tamara, although she is not yet aware of it.

Dlja Tamara ljubov' k Demonu otkryvaet ranee nevedomye dlja nee gorizonty v čuvstvach, mysljach, v okružajuščej žizni. (ibid.)

When Vrubel' painted *Demon seated* he had just moved to Moscow after six years of artistic isolation in the south and abroad. He had settled down in one of Russia's two artistic centres and in all probability he saw himself finally standing on the threshold public of recognition. It is not difficult now to see the parallel between the following two constellations:

THE DEMON → THE DEMON'S LOVE → TAMARA
VRUBEL' → THE WORK OF ART → THE PUBLIC

The alienated subject (Vrubel'/the Demon) is about to give something (the work of art/the Demon's love) away and thereby possibly free himself from his isolation and at the same time bring new, so far unknown experiences to the receiver (the public/Tamara). I have already called attention to the contemporary reception of Lermontov's works. Lermontov's heroes were looked upon as projections of the poet himself and at the same time as characters beyond any historical context, expressing the eternal contradiction between the lonely, isolated and misunderstood genius or prophet and the mob. Vladimir Solov'ev, for instance, tried to prove that

Lermontov čuvstvoval sebja "verohželovekom" gordo popiraja tolpu, gljadja na vsech s prezreniem. Po mneniju kritika (i.e. Slov'ev; OH), éta kritika vyrazilas' v ego demonizme, [...]. (Gireev, p. 11).

The contradiction mentioned explicitly in Vrubel's letters to his sister can also be expressed in terms of "alienation" and "selfalienation". According to Udodov this is an important theme in Lermon-

tov's poem:

Takim obrazom, razvivajuščeesja čelovečeskoe soznanie ostanavlivaetsja meždu Scilloj otčужdenija i Charibdoj samootčужdenija. V pervom slučae obretaetsja ničem ne ograničennaja svoboda i nezavisimost' ličnosti, no zato cenuju absoljutnogo odinočestva; vo vtorom - dostigaetsja kak budto garmoničeskaja sljannost' s celym mirom no cenuju polnogo otkaza ot svoej svobody i ot svoego "ja". (Udodov, p. 425).

The alienation of the Demon from the world is most clearly expressed in the painting by the contrast between the two-dimensional background and the three-dimensional figure, and by the figure's closed, circular composition. The tragedy of this alienation is most easily found in the Demon's face, notably in his eyes.

Demon izobražen sredi gromadnyh, èkzotičeskich, slovno okamenelyh, cvetov. No krasota i zastyvšee velikolepie prirody žuždy molodomu Demonu; on razobščen s okružajuščim mirom. (Kaplanova, p. 55).

However, unlike the romantic myth about Lermontov, which was founded on this contradiction, Vruble's painting can be interpreted as a vision of its neutralization.

Just as the Demon hoped to neutralize the contradiction between alienation and self-alienation through his love for Tamara, so Vruble' hoped to overcome the predominant conflict of contemporary artistic life, which he considered to be the opposition between public recognition, meaning self-alienation, and artistic integrity, meaning alienation. Thus in the mind of Vruble', romanticism as it was also understood by contemporary criticism, implied the alienation of the artist, but also his integrity, while realism, notably *peredvižničestvo*, brought about his recognition but also his self-alienation. The message in *Demon seated* can therefore be described as the possibility of a synthesis between romanticism and realism. A unification of the artist and his public, of integrity and recognition in a new kind of art, an art of which the painting itself is supposed to be the first example.

6. CONCLUSIONS

The demonic dilemma of alienation opposed to self-alienation, present in Lermontov's poem as well as in Vruble's painting, is of course an existentialist dilemma. However, to Vruble' this dilemma had a concrete sociological and aesthetic background. The decline of

the Peredvižniki during the reign of Alexander III had deprived Russia of the artistic pluralism of the 1870s. The Academy and the Peredvižniki had converged under pressure from the growing market and from Alexander's cultural policy, thus undermining the artistic autonomy that had originally been the hallmark of peredvižničestvo. This development gave birth to the dilemma that worried Vrubel' towards the end of the 1880s, that of artistic integrity versus public recognition. The romantic myth about the alienated artist (e.g. Lermontov) served Vrubel' as an antithesis of "the slaves of the public" of his own time. *Demon seated*, painted in 1890, is an artistic expression of this dilemma. However, the painting is not an illustration of Lermontov's poem as a whole; it does not sum up the tragic fate of the Demon. Instead the Demon is depicted at a moment when there is still hope of salvation. In his *Demon seated* Vrubel' embodied the potential powers that would at one and the same time liberate him from his artistic isolation and raise the public above the level of everyday triviality so characteristic of the Peredvižniki. As the possible future of Lermontov's Demon consists in the fulfilment of his love for Tamara, so the possible future of Vrubel' consisted in the recognition of the artist by the public. The process of recognition, uniting artist and public that Vrubel' foresaw of at least hoped for was of course supposed to emanate from the artist. It was the artist (the Demon) who was the subject, and the public (Tamara) the object. As we know, the relation to the public was a constant topic in the writings of the Russian modernists. In all these essays, polemics, etc. there were essentially two attitudes to this problem: 1) contempt for the inappreciative mob; 2) utopian conceptions of the unification of artist and public in the realm of art, i.e. on the artist's conditions. If Vrubel's painting had been shown in public in 1890, it would have marked the beginning of modernism (aestheticism) in Russia (it was not exhibited until 1903). However, at that time modernism did not yet exist in Russia and consequently it was impossible to consider its sociological implications. That is why Vrubel' did not give an answer to the sociological dilemma of modernism, neither negatively confirming (contempt for the mob) nor positively utopian (unification with the public). The contradictory structure of the painting is therefore to be understood as an analogy to the Demon's state of mind, standing between alienation, meaning, contempt, an *possible* liberation, meaning

unification.

This unification is - according to Vrubel' - possible only as a result of the development of a new art, emanating *exclusively* from the artist.

As Durylin points out (Durylin, p. 551) and as was said by the artist himself in the letter from 1890 quoted above, Vrubel' really had the ambition of creating something entirely new at the time when he painted his *Demon seated*. This new art totally rejected realism while it was a child of classicism and the cult of absolute beauty. To Vrubel' though, beauty was not absolute, it could not be achieved by following the standards of academism. Instead Vrubel' tried to achieve in the history of art and in reality unseen beauty by deliberately opposing the two fundamental principles of academism: harmony in composition and unity of expression.

This new conception of art was not, however, limited to formal features. In order to imagine a new relation between the artist and his public, Vrubel' also had to bring about a new understanding of art and an ontological level. This new understanding is based upon the identification of art with religion. The Demon as a metaphor for the artist is also a creator of a religion. The artist is God's equal first of all because of his creative ability. This ability to create new values, new experiences, new forms never seen in nature, just like God once created the world, is what distinguishes the new artist from the old. So the realm of art will replace the realm of God and the artist will - by the power of his art - lead man out of the submission and humility of Christianity into the realm of art, where he too can be God's equal. It is obvious that his metaphysical conception of art with its Nietzschean overtones points ahead to Russian symbolism.

Taking into consideration the sociological as well as the aesthetic questions raised by Vrubel's *Demon seated* it might well be argued that the painting marks the beginning of a new era in the history of Russian art, the era of modernism or aestheticism.

B i b l i o g r a p h y

- Aljanskij, Ju., *Rasskazy o Russkom Muzee*, Leningrad, Moscow 1964.
Bowlit, J.E., *The Silver Age: Russian Art of the Twentieth Century and the "World of Art" Group*, Newtonville, Mass. 1979.

- Durylin, S., "Vrubel' i Lermontov", *Literaturnoe Nasledstvo* 45-46: 11, 1948.
- Fedorov-Davydov, A., "Voploščenie tvorčeskogo zamysla", *Iskusstvo* 1966:11.
- Gireev, D.A., *Poëma M.Ju.Lermontova "Demon"*, Ordžonikidze 1958.
Istorija russkogo iskusstva 10:1, Moscow 1968.
- Kaplanova, S., "Vstupitel'naja stat'ja", *Vrubel'*, Leningrad 1975.
- Kogan, D., *M.A.Vrubel'*, Moskva 1980.
- Mainka, R., *Andrej Rublevs Dreifaltigkeitsikone*, Ettal 1964.
- Reeder, R., "Michail Vrubel': A Russian Interpretation of *fin de siècle* Art", *The Slavonic and East European Review* LIV:3, 1976.
- Stasov, V.V., *Izbrannoe*, Leningrad 1950.
- Suzdalev, P., "O mirovozzrenii Vrubelja", *Iskusstvo* 1976:11.
- Tarabukin, N., *Michail Aleksandrovič Vrubel'*, Moscow 1974.
- Udodov, B.T., *M.Ju.Lermontov: Chudožestvennaja individual'nost' i tvorčeskie processy*, Voronež 1973.
- Valkenier, E., *Russian Realist Art: The State and Society: The Pere-dvižniki and Their Tradition*, Ann Arbor 1977.
- Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o chudožnike*, Leningrad 1976.

George CHERON (Los Angeles)

LETTERS OF V.JA.BRJUSOV TO M.A.KUZMIN

In 1907 the poet Mixail Kuzmin was asked to contribute an autobiographical sketch for an anthology of modern Russian poetry. Kuzmin responded with the following short overview of his life:

Скромность, приличествующая людям и скудость места, заставляют меня ограничиться как бы родом эпитафии, могущей быть составленной таким образом: "30 лет он жил, пел, смотрел, любил и улыбался." Немного прибавит к этому знание, что родной мой город - Ярославль; что род мой - дворянский, что деды мои - французы, что вначале занимался музыкой, что печататься начал с 1905 года. Чувство нежной и благодарной гордости не позволяет мне умолчать, что первое одобрение имел я от В.Я.Брюсова. Вот и все. М.Кузмин 1907г.¹

Certain aspects of this autobiography are important for an understanding of the Kuzmin-Brjusov relationship. First, the fact that Kuzmin had initially contemplated becoming a composer, and secondly, the fact that Kuzmin's literary debut occurred in 1905.

Kuzmin had seriously studied music at the St.Petersburg conservatory under Rimskij-Korsakov, but left after three years (1891-1894) without finishing the course of study.² Pursuing a musical career, Kuzmin wrote music and librettos to his own operas, music to the works of foreign and Russian poets and to his own poetry. In 1903 Kuzmin wrote several sonnets ("Il Canzoniere") with accompanying music.³ Urged by his friends, Kuzmin published the sonnets without the music. Apparently, Kuzmin's friends felt that the "words" were superior to the music and could exist by themselves.⁴ Kuzmin himself, in a letter to his boyhood friend G.Čičerin, acknowledged the weakness of his music as opposed to the text: Свои сонеты я потому боюсь, что тебя обманут, что иногда слова лучше музыки и музыка местами несколько небрежна и для слов грубовата (5-IX-1903).⁵ Kuzmin's sonnets and a play appeared in the miscellany "Zelenyj sbornik stixov i prozy" in 1905.⁶ Kuzmin's literary debut was greeted unfavorably by the critics. Valerij Brjusov in a short review expressed his dissatisfaction with Kuzmin's sonnets (he ignored the play). Although, Brjusov did reject all the sonnets except one, he did state that Kuzmin was not without talent.⁷ Gratified by the simple fact of being published, Kuzmin began to perform his "Aleksandrijskie pesni" in public.

The "Aleksandrijskie pesni" (written in 1904) provided Kuzmin with his first true success and made him known beyond musical circles. Kuzmin in 1906 became a regular at the "sredy" of Vjačeslav Ivanov and his "bašnja". Everybody there was taken with his "songs". Andrej Belyj in his reminiscences noted the favorable impression created by Kuzmin's performances: М.А.Кузмин - за рояль: петь стихи свои, аккомпанируя музыкой, им сочиняемой, - хриплым, надтреснутым голосом, а выходило чудесно.⁸ Vjačeslav Ivanov referred to Kuzmin as a талантливый поэт, автор Александрийских песен, сам александриец в душе.⁹ It was at a "sreda" in 1906 that Kuzmin first met Brjusov.

During the first two years of its existence, the modernist journal *Vesy* (1904-1909) had no fiction section. Much of the journal was taken up with critical articles and book reviews. The Moscow publishing house "Scorpion", which published *Vesy*, advertised *Vesy* as a критико-библиографический ежемесячник devoted to literature and the arts.¹⁰ In 1906 the editorial board of *Vesy* was reorganized and the journal expanded to now include fiction as well as criticism.¹¹ In its quest for new talent, *Vesy* was attracted to the young literati of St. Petersburg. Valerij Brjusov, as chief editor of *Vesy*, went to St. Petersburg in early 1906 to recruit this new talent for the journal. In a letter to the owner of *Vesy*, S.A. Poljakov, Brjusov wrote: Вот в самых кратких, в итожных чертах мой отчет о блужданиях по Петербургу. [...] Во первых нашел очень много и очень интересного поэта Городецкого; во вторых нашел весь состав "Зеленого сборника", из которого Верховский и Кузмин могут быть полезны как работники в разных отношениях; в третьих видел очень много еще более молодых, которых просил прислать на просмотр стихи, статьи, рассказы etc. [...] Сегодня буду у Сомова, но конечно не без приглашений, только для наблюдений [...] Вечер "Среды" Вяч.Иванова это Нова ковчег, где бывают до 50-60 человек!! (19-I-1906).¹² The day before this letter was written, Kuzmin recorded in his diary his meeting with Brjusov and Brjusov's invitation to publish in *Vesy*: Брюсов хочет привлечь авторов "Зеленого сборника" в "Весы", поэтому придет к Каратыгину в пятницу с тем, чтобы и я туда пришел. This "business" meeting with Brjusov was duly noted by Kuzmin in his diary (Jan. 20, 1906): После обеда отправился к Каратыгиным, там были Нувель, Нурок, потом Брюсов, он очень приличен и не без charmes, только не знаю, насколько искренен. [...] Брюсов заявил, что думает, что журнальная деятельность мне менее по душе. Но "Александрийские песни" будут в "Весак"

не ранее апреля, положим, и если что вздумаю написать, чтобы прислал и что "Весы" будут мне высылаться. Не знаю, настолько это верно Kuzmin's "Aleksandrijskie pesni" were published (without the music) in the seventh issue of *Vesy* for 1906. Thus, began Kuzmin's participation in *Vesy* which lasted till 1909, when the journal folded after its last issue for that year.¹³

Both Brjusov and Kuzmin greatly admired each other's work. Brjusov encouraged Kuzmin to write and publish not only on the pages of *Vesy*, but also to allow "Scorpion" to issue his books of verse and prose. Between 1907 and 1913 "Scorpion" published seven books of Kuzmin's. Quite content with this arrangement, Kuzmin dubbed *Vesy* his "rodina".¹⁴ Publicly¹⁵ and privately¹⁶ Brjusov praised Kuzmin. This respect was reciprocated by Kuzmin, for whom Brjusov was the "duša Vesov"¹⁷ - the driving force behind the journal. Brjusov was included by Kuzmin in a list of his most favorite authors¹⁸ and he viewed Brjusov's historical novel "Ognennyj angel" as one of the possible paths that the novel could take in the future.¹⁹ Besides professional encounters both men remained friends, visiting one another when one of them was in St. Petersburg or in Moscow.²⁰

Kuzmin's participation in *Vesy* got the journal embroiled in a controversy in two occasions. The first and most serious argument arose after *Vesy* devoted an entire issue (No. 11, 1906) to the complete publication of Kuzmin's povest' "Kryl'ja". This work generated quite a bit of hostile criticism and pretentious indignation.²¹ Zinaida Gippius, writing under the pen name of "Anton Krajnij", openly criticized *Vesy* for its "lack of culture" for permitting Kuzmin's work to appear on its pages.²² Brjusov responded with a rejoinder in the name of the journal. Since Gippius' article appeared in *Vesy* (which attests to *Vesy*'s openmindedness), Brjusov's reply followed her article. Brjusov maintained that Kuzmin was fighting for the same culture as Gippius and that *Vesy* would always welcome Kuzmin's works in the future.²³ The second "controversy" was due to an inane review by one Lev Movič in the journal *Obrazovanie* (No. 5, 1909). Movič was upset by an exchange of acrostical poems between Kuzmin and Brjusov in the publication of Kuzmin's story "Podvigi Velikogo Aleksandra" in *Vesy* (No. 1 and No. 2, 1909). Kuzmin dedicated the story to Brjusov and prefaced it with a poem, the beginning letters spelling out: Валерию Брюсову. When the second part was published in the next issue of *Vesy*, Brjusov answered with a poem to Kuzmin. Movič

felt that the poems were contrived and a cheap attempt at self-advertisement.²⁴ Brjusov was surprised by the petty crudeness of the article and replied in kind with an article directed against Lev Movič-type critics: "O Dikarjax: O Leve Moviče i dr.". Brjusov's article can be summarized by quoting the very pointed beginning: *Есть люди культурные и есть дураки ... В русской критике до сих пор встречаются дураки, спорить с которыми совершенно бесплодно: их надо бы раньше воспитать.*²⁵

With the disintegration of the Symbolist movement and the closure of *Vesy* in 1909, Brjusov accepted an invitation by P.Struve to become the fiction editor of the Moscow journal *Russkaja Mysl'*. Since part of his job was to build up the journal's circulation, Brjusov invited many of his former *Vesy* colleagues to contribute to *Russkaja Mysl'*. One of the writers Brjusov approached was Kuzmin. In a letter to Struve (2-IX-1910), he states: *Кузмин предлагает для середины 1911г. небольшую повесть из современной жизни и стихи.*²⁶ The participation of former members of the defunct modernist press in the popular journals of the day was due to the vacuum created by the demise of *Vesy*: *После "Весов" не было оплота модернизма и все писатели пошли не в народ, а в публику, участвуя в журналах больших и маленьких, причем произошла ассимиляция старых и новых.*²⁷ However, before Kuzmin could publish anything in *Russkaja Mysl'*, Brjusov resigned as editor in November 1912. Brjusov's resignation was motivated by two factors: he was upset by the failure of *Russkaja Mysl'* to publish Belyj's "Peterburg" and the move of the editorial offices to St.Petersburg from Moscow. Therefore, only after Brjusov's departure, did Kuzmin publish in *Russkaja Mysl'*.

Brjusov's support of Kuzmin was never forgotten by Kuzmin. In 1923, when celebrations were going on commemorating Brjusov's fiftieth birthday, Kuzmin did not miss the opportunity to show his gratitude to him. In an article written expressly for the occasion, amid the glowing tribute that Kuzmin pays Brjusov, there is a personal note of appreciation: [...]*Брюсов - чарователь, как немногие из талантливых людей, и я лично всегда с нежной благодарностью буду вспоминать, какой прием встретили мои первые шаги у этого, уже знаменитого тогда, хотя мы почти ровесники, поэта.*²⁸ A few short months later, Brjusov suddenly died in 1924. Kuzmin wrote a short obituary on Brjusov in the Leningrad newspaper *Krasnaja gazeta*:

Умер Валерий Брюсов. Поэт, прозаик, драматург, исследователь,

переводчик, организатор, руководитель, учитель и литературно-общественный деятель. Нет области в поэзии, где бы В. Брюсов не оставил своего следа заметного. Волевое начало преобладало в нем. Волевое и техническое устремление делало его всегда видным пионером в литературе, всегда в передовых рядах современности. Новые школы и веяния находили отзыв и поддержку в этом, казалось бы, законченном мастере. Сам талант его, по существу не слишком гибкий, умел созвучать новым поэтическим достижениям. Сохраняя свою цельность (более волевою, чем органическую), талант и деятельность Брюсова до последних дней видоизменялись.

Брюсов не замедлил вскоре после революции вступить в партию и почти всецело отдался просветительной и учительской деятельности. Но творчество его не прервалось ни на минуту и под конец жизни сделалось как бы еще более свежим и простым.

В период дореволюционный одной из главных заслуг В. Брюсова было создание боевого журнала "Весы" и проведение в европейском масштабе завоевательной кампании модернизма.

Брюсов переводился на все почти европейские языки.

Наиболее популярными из его книг до сих пор считаются роман - "Огненный ангел" и сборники стихов - "Городу и Миру" и "Венок".

Помимо тяжести утраты законченного поэта, сохранившего свежесть и энергию до последней минуты, русская литература и просто множество молодых поэтов понесли незаменимую померу в лице Брюсова, как руководителя стойкого энергичного, предусмотрительного и современного. Как литературный вождь - Брюсов не имел себе равных.³⁰

The originals of the ten letters that follow are in Soviet archives: letters No. 1-7, 9-10 are in the manuscript section of the Saltykov-Ščedrin State Public Library in Leningrad (fond 124, sobranie P.L.Vakselja, ed. xr. 675) and letter No. 8 is in the Gor'kij Institute of World Literature of the Academy of Sciences in Moscow (fond 13, opis' 3, I-1380).

N o t e s

1. M. GOFMAN (redaktor), *Kniga o russkich poëtach poslednego desjati-letija*, SPb. 1908, 383.
2. G.G. ŠMAKOV, *Blok i Kuzmin (novye materialy)*, in: *Blokovskij sbornik II*, Tartu 1972, 341-342.
3. ŠMAKOV, *ibid.*, 342.
4. In an autobiography written in 1923, Kuzmin remembered his early efforts to become a composer: До 1903 года я не думал о литературе, готовясь быть композитором. Первые опыты были задуманны, как тексты для музыки и только потом друзья обратили мое внимание, что эти "слова" могут иметь и самостоятельное значение. (Gosudarstvennaja publičnaja biblioteka im. Saltykova-Ščedrina (GPB), otdel rukopisej, fond 474, sobranie P.N.Medvedeva, al'bom 2).
5. GPB, fond 1030, opis' 1, ed.xr.54.
6. M.KUZMIN, XIII Sonetov, in: *Zelenyj sbornik stixov i prozy*, SPb. 1905 (Knigoizdatel'stvo "Ščelkano") 59-71; the play "Istorija

Rycarja d'Allessio" appeared immediately following the sonnets, 73-128. One of the contributors to "Zelenyj sbornik" was Vjačeslav Menžinskij. In later years Menžinskij was head of the OGPU (1926-1934) and acted as Kuzmin's chief protector from harassment (told to me in a private conversation by O.N.Arbenina in May 1979 in Leningrad).

7. М.Кузьмин [sic!] написал XIII сонетов, из которых целиком может быть принят только первый (вступительный). [...] Почти все сонеты искажены бессильными, неудачными окончаниями, во всех есть вставленные для склейки ненужные строфы и совершенно пустые по образам стихи, но в первых четверостишиях встречаются иногда и удачные, красивые строки (V.BRJUSOV, a review of "Zelenyj sbornik", in: *Vesy*, No.1, 1905, 66-67). Other articles on the collection appeared in: *Obrazovaniia* (a review by N.Korobka), No.1, 1905, 147-149; *Voprosy žizni* (a review by A.Blok), No.7, 1905.
8. A.BELYJ, *Načalo veka*, M.-L. 1933, 323.
9. Extract of May 26, 1906 from Kuzmin's diary housed in the Central State Archive of Literature and Art (CGALI) in Moscow (fond 232, op.1, ed.xr.52).
10. K.AZADOVSKIJ and D.MAKSIMOV, *Brjusov i Vesny*, in: *Literaturnoe Nasledstvo*, vol.85, M. 1976, 265.
11. *Ibid.*, 282
12. Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo, *rukopisnyj otdel* (IMLI), fond 13, opis' 3, ed.xr.33.
13. A complete list of Kuzmin's contributions to *Vesy* follows:
№7, 1906, "Александрйские песни", 11 стихотворений,
№11, 1906, "Крылья", повесть,
№5, 1907, "Драматический Театр В.Ф.Комиссаржевской: сезон 1906-1907", статья,
№3, 1907, "Любовь этого лета", 12 стихотворений,
№6, 1907, Письмо в редакцию,
№10, 1907, "Куметка тети Соии", рассказ,
№1, 1908, "Решение Анны Мейер", рассказ,
№2, 1908, "Ракеты", 9 стихотворений,
№9, 1908, "Флор и разбойник", рассказ,
№1, №2, 1909, "Подвиги Великого Александра", повесть,
№3, 1909, "Осенние озера", 5 стихотворений,
№10-11, 1909, "Казалось нам, одежда Мая", стихотворение,
№12, 1909, "Куранты любви", поэма.
14. AZADOVSKIJ an MAKSIMOV, *op.cit.*, 283.
15. See *Vesy*, No.7, 80-81. In this positive review of two works by Kuzmin, "Prikliučeniija Ėme Lebef" and "Tri p'esy", Brjusov manages to say some kind words about the "Aleksandrijskie pesni". Unfortunately, years later, Brjusov in his book of critical articles, "Dalekie i blizkie" (1912), was only able to devote one page to Kuzmin, a review of Kuzmin's first of verse, "Seti". Walter Nouvel in a letter to Kuzmin, wrote: Брюсов очень мил, корректен, академичен. Вас очень хвалит (2-VIII-07, CGALI, F.232, opis' 1, ed.xr.319).
16. Kuzmin, writing to Nouvel, quotes a letter of Brjusov's: От Брюсова получил одобрение за "Эме" [Лебейф]: "благодаря особенно за самый роман, читаю с истинным наслаждением. Это именно то, что я больше всего люблю в прозе. Не забывайте "Весы" (CGALI, f.781, opis' 1, ed.xr.8).

17. AZADOVSKIJ an MAKSIMOV, op.cit., 304.
18. ŠMAKOV, op.cit., 344.
19. M.KUZMIN, Čudožestvonnaja proza "Vesov", *Apollon*, No.9, 1910, 37.
20. J.MALMSTAD, Mixail Kuzmin: A Chronicle of his life and times, in: M.A.KUZMIN, *Gesammelte Gedichte III*, München 1977, 101.
21. For a discussion of the criticism (negative and positive) concerning "Kryl'ja", see: ŠMAKOV, op.cit., 351-352.
22. Z.GIPPIUS, Bratskaja mogila, in: *Vesny*, No.7, 1907, 61-63.
23. *Vesny*. No.7, 1907, 63-64. In a letter to Gippius, Brjusov speaks of his support for Kuzmin: Я считаю Кузмина писателем настоящим, хотя и его "Крылья", и его "Элевзиппа" (см. "Золотое руно"), и его роман, который появится в "Шиповнике", [...] и все, что он доселе писал, - вещами второстепенными. Большинство начинает с вещей второстепенных, [...] Так как я в М.Кузмина верю, то - по чистой совести - я мог дать место его повести в "Весях" (V.BRJU-SOV, Pisma k Peterburgskim i Moskovskim Literatoram, in: *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 85, M. 1976, 686).
24. L.MOVIČ, Letopis' literatury i žizni, in: *Obrazovanie*, No.5, 1909, 81-82.
25. V.BRJU-SOV, O Dikarjax, in: *Vesny*, No.6, 1909, 87-88.
26. V.BRJU-SOV, Pisma k P.V.Struve, in: *Literaturnyj arxiv*, V, M.-L. 1960, 270.
27. M.KUZMIN, Kak ja čital doklad v "Brodjačej sobake", in: *Sinij žurnal*, No.18, 1914, 6.
28. Some of Kuzmin's contributions to *Russkaja Mysl'* include: №11, 1912, "Пуститься бы по белому свету", стихотворение, №4, 1913, "Золотое платье", "Где все равны", рассказы, №7-8, 1913, "Покойница в доме", повесть.
29. N.KUZMIN, Brjusov, in: *Teatr*, No.12, 1923, 1. In an autobiography of 1927 Kuzmin mentions Brjusov as one of the persons most supportive early in his career: Первое одобрение как музыкант и поэт встретил со стороны общества "Вечера Современной Музыки" (Каратыгин, Нурок), группы "Мира Искусства" (Дягилев, Сомов), Вячеслава Иванова и Валерия Брюсова (IMLI, f.192, opis' 1, No.18).
30. M.KUZMIN, Valerij Brjusov, *Krasnaja gazeta*, No. 231, 1924.

Письма Брюсова Кузмину

№ 1. 1 октября 1906г.

Многоуважаемый Михаил Алексеевич!

От всей души приветствую Вашу "Любовь этого лета". Читал и перечитывал этот цикл Ваших стихов, как близкую и давно любимую книгу. Как читатель, приношу Вам свою благодарность за эти 12 стихотворений.

"Весы" охотно напечатают "Любовь", но принужден поставить два условия: 1. Стихи эти появятся не раньше февральской книжки 1907г. (но не позже мартовской), так как стихотворный материал для №10-12 и для №1 уже намечен.¹ 2. Гонорар будет уплачен в том же размере как за "Александрийские песни"² (5р. со страницы), так как "Весы" не могут оплачивать такие длинные произведения тем же гонораром, как отдельные стихотворения.

Видел здесь М.Волошина³ и очень рад, что его впечатление от Ваших стихов совершенно сходно с моим.

Сердечно уважающий Вас
Валерий Брюсов.

№ 2. 14 марта 1907г.

Дорогой Михаил Алексеевич!

"Весы" обращаются к Вам с просьбой - написать для них очерк о театре В.Ф.Комиссаржевской за минувший сезон. Сколько мы знаем, Вы следили с вниманием за этим интересным предприятием и, конечно, у Вас есть что сказать о нем нашим читателям. Вы нас очень обязали бы, согласившись на нашу просьбу, так как "Весам" стыдно своего молчания об этом театре.¹ (Обещал было нам статью Е.Аничков², но не прислал). Очерк желательнее появится не позже майской книжки, и рукопись Вашу нам хотелось бы потому получить в самом начале апреля.

Цикл Ваших стихов, "Любовь этого лета" идет в №3, где будут и рисунки С.Судейкина³, как Вы того желали. Корректуры Вам вышлем.

Ваш сердечно
Валерий Брюсов

№ 3.

Дорогой Михаил Алексеевич!

Ваш призыв застал меня почти-что над письмом к Вам. Но позвольте этот раз быть деловым.

Нам очень хотелось бы дать в октябрьской книжке "Весов" Ваш рассказ. У нас есть Ваша рукопись "Кухетка тети Сони". Нам этот рассказ не кажется на уровне Ваших лучших произведений.¹ Поверьте, это вовсе не "редакторское" замечание. После "Александрийских песен", "Любви этого лета", "Элевсиппа"² и мн. и мн. - Вы приобрели себе право решать самовольно, что должно напечатать из Ваших вещей, что нет. Мои слова - только дружеский совет или, еще того, верьте, дружеский вопрос. Мы только еще раз спрашиваем Вас: настаиваете ли Вы, что "Кухетку" напечатать должно? Если "да", - рассказ будет помещен в №10 "Весов"³. Если "нет", если Вы с нами согласитесь, что он слабее других Ваших произведений, - мы будем ждать новой Вашей рукописи, и будем очень рады, если она придет

во время, чтобы быть напечатанной в том же 10 N.

Затем у "Скорпиона" есть к Вам второе дело. "Крылья" - распроданы, по крайней мере, нет экземпляров, что остались в Москве. Хотите ли Вы поручить их второе издание вновь "Скорпиону"?⁵ Если у Вас есть предложения от других издательств, - не считайте себя ничем связанным. "Скорпион" всегда охотно издает новые книги, чем перепечатанные. Но если других предложений у Вас нет и ввиду не имеется, сообщите нам, как Вы представляли бы себе второе издание "Крыльев"? Опять как издание отдельного романа? или, может быть, вместе с "Картонным домиком"?⁶ или как целый том Ваших повестей? И каковы Ваши "условия"?

Еще: не думаете ли Вы об издании сборника Ваших стихов, ибо издание "Александрийских песен" тормозится медленностью Ник. Петр.⁷ "Скорпион", в принципе, был бы рад предпринять и это издание.⁸

Простите сухость этих страниц. За отсутствием М.Ф.⁹ мне приходится наблюдать за всеми делами, - и на то, чтобы говорить от души не остается минуты. Но верьте, что я не на бумаге только
Ваш

26 сентября 1907

Валерий Брюсов.

№ 4. 3 октября 1907

Дорогой Михаил Алексеевич!

Ваше соображение - что несправедливо лиц, имеющих "Крылья" и желающих иметь "К.Домик", заставлять покупать "Крылья" вторично - очень важно и убедительно. Нам теперь кажется всего лучше просто переиздать "Крылья". К набору мы приступим теперь же, а М.Ф. (который сегодня вернулся в Москву) напишет Вам о подробностях "условий".

Так как Вы настаиваете на "Кушетке" или так как Вам дорог этот рассказ, мы поместим его непременно в N.10. А новый Ваш рассказ позволюте приберечь для одного из первых N.N.1908г.

"Столичное Утро"¹ возродилось и я отдал в него Ваш рассказ "Смерть мистера Смида".² Газета ожидает и хочет Вашего дальнейшего сотрудничества. Кроме того "Столичному Утру" хотелось бы поместить на своих страницах Ваш портрет. Не пришлете ли Вы фотографии?

Есть еще одна газета (в Москве), которая желала бы Вашего сотрудничества: это октябристский "Голос Москвы".³ Что Вы об этом думаете?

Сердечно Ваш
Валерий Брюсов.

P.S. Об издании Ваших стихов напишет М.Ф.

№ 5. 15 февраля 1908г.

Дорогой Михаил Алексеевич!

Я уже давно должен Вам письмо, но в моем молчании виноват не я один. Прежде чем отвечать на Ваши вопросы, мне надо было выяснить свое положение в "Пантеоне".¹ Только вчера определилось вполне, что французский отдел "Пантеона" редактировать я не буду. Таким образом Вам придется с Вашими предложениями обратиться прямо к З.И.Гржебину.²

Сборник Ваших стихов я прочел,³ - пока еще бегло, оставляя себе удовольствие настоящего чтения в будущем. В целом эта книга

произвела на меня впечатление самое радостное. Если Вы позволите мне выразить свое мнение кратко и просто, я скажу: "Прекрасная книга".⁴ Вы знаете, что, говоря о стихах, я не умею и не хочу говорить условно-болтливых слов, - и поверите в искренность моей простоты.

Вы спрашивали меня, не нахожу ли я лучшим выкинуть какие либо пьесы из Вашего сборника. Разумеется (- и это Вы знаете не хуже меня и любого критика), не все стихотворения в книге равны одно другому и рядом со "счастливыми" есть и "неудачные". Но я был бы решительно против каких бы то ни было сокращений. Не говоря о том, что книга и так очень невелика, в ней есть цельность, которая может чем нибудь нарушиться от таких пропусков.

Ваш душевно
Валерий Брюсов

№ 6. 14. ноября 1908

Многоуважаемый и дорогой Михаил Алексеевич!

Всякая связь моего имени с Вашим мне дорога и желанна. Вот почему я буду очень рад, если Вы найдете возможность посвятить мне "Подвиги Александра".¹ Приму это как драгоценный подарок.

Кстати. Если память не изменяет мне, эти "Подвиги" Вы обещали "Весам", и я теперь радуюсь, узнав, что повесть будет Вами довольно скоро закончена. Можно ли поставить ее название в объявлениях о "Весах" 1909г.? И можно ли ждать рукопись в начале года? Хорошо было бы напечатать ее в первое полугодие.

Пусть только эта просьба не изменит Вашего намерения прислать нам стихов. Ваши стихи нам тоже очень нужны. Мы могли бы поместить небольшой цикл стихотворений в одной из первых 3 книжек будущего года.²

Мне немного досадно, что в "Весах" не я писал о "Сетях". Я сказал бы совершенно другое, чем было у нас сказано. И я считаю, что С.Соловьев, который вообще очень ценит и любит Вашу поэзию, был к "Сетям" несправедлив.³

"Диалоги" С.Познакова я прочел. Рекомендации Вашей, конечно, всем достаточно, чтобы его страницы были напечатаны в "Весах". Я просил бы, однако, позволения поместить лишь два диалога: 1й и 3й; 2й мне кажется более слабым. Если один наш сотрудник, обещавший нам рассказ для декабря, "Весь" обманит, - "Диалоги" могут быть напечатаны в декабре. Если же этот сотрудник свое обещание исполнит, - то в марте 1909г.⁴ Ближе все страницы №5 уже распределены. (№3 - это последнее не касается "Подвигов А.". Ваша повесть будет напечатана вне всякой очереди).

Ваш сердечно
Валерий Брюсов.

P.S. Если стихи, которые Вы хотите нам дать, могут быть объединены общим заглавием, сообщите его: это очень важно для объявлений.

№ 7. 12 сентября 1910г.

Дорогой Михаил Алексеевич!

Мне трудно ответить Вам на все, что Вы мне сказали в Вашем последнем письме, но, верьте, оно мне дорого очень. Хотя, как вы верно говорите, нам не "случалось" сходитья ближе, но я так привык считать Вас близким, своим, что мне надо сделать усилие памяти, чтобы понять справедливость Ваших слов. И если доверять "памяти сердца" дальше, чем "рассудка памяти печальной",¹ я должен

был бы думать, что много-много часов, вечеров и недель провели с Вами вместе в единении простом и дружеском... И еще раз спасибо за Ваше письмо, которое позволило мне все это Вам сказать.

Что до Вашего участия в "Русской Мысли", то я совершенно согласен с Вашими соображениями. Конечно история Фирфакса² более естественно будет продолжаться на страницах "Аполлона", читатели которого уже узнали и полюбили Вашего героя. Поэтому позвольте думать, что "Русской Мысли" Вы дадите ту повесть из современной жизни, о которой Вы говорите, не упоминая ее названия. Мне было бы лично очень важно получить ее рукопись еще в этом, 1910 году, чтобы легче было мне распределить материал 1911 года и заранее указать ей место в книжках журнала. Кроме того, наличие Вашей рукописи облегчит мне возможность отвергнуть ту или другую рукопись разных "постоянных" сотрудников и, увы! сотрудников "Р.М." (имена их ты, Господи, %сы), которые, конечно, будут меня удручать своими домогательствами. Но, разумеется, кроме этой повести, я надеюсь получить от Вас для "Русс. Мысли" и маленькие рассказы, если Вам случится писать такие, и стихи, что Вы мне уже обещали.³

Есть у меня к Вам и еще "дело". За отъездом С.А.Полякова⁴ в Крым на несколько месяцев, в мои руки перешла организация "Северных Цветов" на 1911 год.⁵ Я знаю, что Вы уже согласились участвовать в нашем альманахе, но мне не передавали, что именно предлагаете Вы дать для него. Так как почти одновременно выходит альманах к-ва "Мусагет",⁶ предпочтительно было бы, чтобы авторы в этих двух сродных изданиях были представлены произведениями не одинаковыми. От того, кто даст "Мусагету" стихи, "Скорпиону" хотелось бы получить прозу, и наоборот. Впрочем, это не более как пожелание, которое ни в каком случае не должно быть принимаемо как некоторое насилие или обязательство. Распорядитесь имеющимся у Вас материалом, как Вы признаете лучшим, только не оставьте "Северные Цветы" без своего имени. - Выйдут "С.Ц." в самом начале 1911 года, так что рукописи для них было бы нужно получить *уже теперь*.

Желаю Вам счастливой работы.

Ваш неизменно
Валерий Брюсов.

№ 8. 18 октября 1910г. Москва.

Дорогой Михаил Алексеевич,

Вы обещали свое сотрудничество в "Русской Мысли". Мне очень хотелось бы похвалиться этим в объявлении. Не можете ли Вы прислать мне хотя бы только начало той повести, которую предназначаете для нашего журнала? Или даже только ее заглавие? Мне это очень нужно. Также хочется получить от Вас то, что Вы предлагаете "Северным Цветам" - стихи? рассказ? Мы уже начинаем набирать "Северные Цветы".¹

Ваш сердечно,
Валерий Брюсов.

№ 9. 25 октября 1910 Москва

Дорогой Михаил Алексеевич,

Спасибо за присылку рукописи и за сообщение. Что до "Театра интермедий"¹, то конечно, я очень рад в нем участвовать и благодарю за приглашение. Если не отвечал до сих пор, то просто потому, что времени не было.

Думаю даже в скорости предложить Вашему театру одну одноактную пьесу [неразб.]. Она находится в Московском Императорском Театре, но вряд ли придет по вкусу.

Всегда Вам
Валерий Брюсов.

№ 10. 12 декабря 1912 - Москва

Дорогой Михаил Алексеевич!
Позвольте представить Вам молодого поэта Петра Юрьевича Бар-тенева, к которому, как Вашему давнему читателю и поклоннику, хотелось бы познакомиться с Вами и лично. Надеюсь, что это знакомство будет для Вас желанным.

Дружески Вам
Валерий Брюсов.

N o t e s

Letter No.1.

1. The poetic cycle "Ljubov' štogo leta" was first published in *Vesy*, No.3, 1907.
2. Kuzmin's "Aleksandrijskie pesni" had appeared earlier in *Vesy*, No. 7, 1906.
3. M.Vološin: Maksimilian Aleksandrovič Kirilenko-Vološin (1878-1932), poet, critic and painter.

Letter No.2.

1. Kuzmin's article "Dramatičeskij teatr V.F.Komissarževskoj: 1906-1907g." was published in *Vesy*, No.5, 1907. Kuzmin was closely associated with Vera Komissarževskaya's theater from its inception to its premature closure. During its short life (1906-1909), Kuzmin was commissioned by the theaters's director, V.E.Mejerxol'd, to write the music to three of the theater's productions: A.Blok, "Balagančik" (1906); A.Remizov, "Besovskoe dejstvo" (1907) and F.Grillparzer, "Die Ahnfrau" (1909).
2. E.Aničkov: Evgenij Vasil'evič Aničkov (1866-1937), critic and literary historian. Known for his monumental work on folklore: "Vesennaja obrjadovaja pesnja na Zapade i u slavjan", vols.1-2, 1903-1905. After the revolution Aničkov was at Beograd university.
3. S.Sudejkin: Sergej Jur'evič Sudejkin (1884-1946), artist, a member of the "Mir iskusstva" and "Blue Rose" art movements. Sudejkin illustrated Kuzmin's "Kuranty ljubvi" (M. 1910) along with N.Feofilaktov, designed the stage sets to Kuzmin's operetta "Zabava dev" (1911) and the cover to a volume of Kuzmin's war stories (1915). Kuzmin, in turn, dedicated two poems to Sudejkin based on two of his paintings ("Balet" and "Progulka"), see: M.KUZMIN, Glinjanye Golubki, SPb.1914, 101-103. Also Kuzmin recorded the courtship of Sudejkin and his future second wife in a long poem entitled "Čužaja poema", see: M.KUZMIN, Эхо, Pб.1921, 37-42. For more

information on this work see: MALMSTAD, op.cit., 208-210. Both men collaborated on the staging of Kuzmin's comedy "Venecijskie bezumcy", which was shown at the Moscow home of E.P. and V.V.Nosov on February 23, 1914; for more information on this "home" production, see: *Utro Rossii*, 25-II-1914.

Letter No. 3.

1. Kuzmin himself was quite pleased with the story. In an unpublished letter to an admirer Kuzmin wrote: Читали ли Вы "Кушетку тети Соня" и как она Вам понравилась? Я сам питаю большую нежность к этой вещи (IMLI, F.192, opis' 1, ed.xr.19). In reviewing Kuzmin's first book of prose, N.Gumilev singled out this story as being the best work in the collection, see: *Apollo*, No.5 (Feb.), 1910, 55.
2. M.KUZMIN, Povest' ob Elevsippe, rasskaz, *Zolotoe runo*, No.11-12, 1906.
3. "Kušetka teti Soni" did appear in *Vesy*, No.10, 1907.
4. "Skorpion" - Symbolist publishing house in Moscow (1900-1916).
5. "Kryl'ja" went through four editions in Kuzmin's lifetime: 1906, 1907, 1910, 1923.
6. The short story "Kartonnij domik" was published in the miscellany "Belye noči", SPb. 1907, 111-151. Unfortunately, the last four chapters were inadvertently omitted by the editor.
7. Nik.Petr.: Nikolaj Petrovič Feofilaktov (1878-1941), the leading artist of *Vesy*. He designed the cover to Kuzmin's first book of verse, "Seti", 1908. Because of his fine erotic drawings, he is sometimes conferred to as the "Russian" Beardsley, see: the "Scorpion"-issued album of his work: N.FEOPILAKTOV, 66 risunkov, M.1908. Kuzmin dedicated the "Aleksandrijskie pesni" to him.
8. A separate edition of "Aleksandrijskie pesni" with illustrations by Feofilaktov failed to materialize. Only after the revolution, were the "Aleksandrijskie pesni" published, in 1919 and 1921, see: *Kniga i revoljucija*, No.7 (19), 1922, 59.
9. M.F.: Mixail Fedorovič Likiardopulo (1883-1925), secretary of *Vesy*, translated for the journal the works of Oscar Wilde, Beardsley and other modern english writers. After the revolution Likiardopulo was a correspondent for various English newspapers, among them the *Morning Post*.

Letter No. 4.

1. *Stoličnoe Utro*: a daily Moscow newspaper (1907) to which Brjusov would divert second-rate material inappropriate for *Vesy*. In a letter to Gumilev (28-VIII-07), Brjusov explains: Предлагаю Вам московскую газету "Столичное Утро". Ее литературным отделом (до некоторой степени, конечно) заведуем мы, деятели "Весов", передавая туда стихи и рассказы, печатать которые у себя не можем по недостатку места. (N.S.GUMILEV, Neizdannoe, Paris 1980, 79).
2. "Smert' mistera Smidta" was never published: Kuzmin in a letter to Walter Nouvel (31-VII-07) admitted that it was a weak story: Я написал ряд стихотворений XVIII века и крошечный плохой рассказ "Похороны мистера Смита"(CGALI, fond 781, opis' 1, ed.xr.8).

3. *Golos Moskvj*: a Moscow daily newspaper (1906-1915) which served as the organ of the Octobrists. Brjusov attempted to attract his fellow writers (Kuzmin, Blok, Belyj, Sologub) to this newspaper, but they were put off by its ultra right wing orientation, which intensified after the Octobrists gained a majority in the third and fourth Dumas.

Letter No.5.

1. Panteon - a publishing house (1907-1910) which specialized in translations of classics of world literature.
2. Z.I.Gržebin: Zinovij Isaevič Gržebin (1868-1927), publisher, founder of the "Šipovnik" publishing house (1906-1918).
3. M.KUZMIN, *Seti*: pervaja kniga stixov, M. 1908.
4. Blok similarly as Brjusov was quite enthusiastic about "Seti". In a letter (13-V-08) to Kuzmin, Blok shares with him his exuberance over "Seti": Господи, какой Вы поэт и какая это книга! Я во все влюблен, каждую строку и каждую букву понимаю и долго жму Ваши руки и крепко, милый, милый. Спасибо.(A.BLOK, *Sobranie sočinenij*, VIII, M.-L. 1963, 241).

Letter No.6.

1. The story "Podvigi Velikogo Aleksandra" appeared in the first two issues of *Vesy* for 1909 with a dedication to Brjusov ("Vale-riju Brjusovu predanno posvjaščает avtor").
2. The cycle "Osennie ozera" was published in *Vesy*, No.3, 1909.
3. S.Solov'ev, a review of "Seti", *Vesy*, No.6, 1908.
4. S.Poznjakov's "Dialogi" were published in *Vesy*, No.2, 1909.

Letter No.7.

1. These quotes are from K.Batjuškov's poem "Moj genij".
2. "Putešestvie sera Džona Firfaksa" appeared in *Apollon*, No.5, 1910 with illustrations by Sudejkin.
3. While Brjusov was in the editorial board of *Russkaja Mysl'*, no works of Kuzmin were published in this journal.
4. S.A.Poljakov: Sergej Aleksandrovič Poljakov (1874-1942), the founder and financier of the "Scorpion" publishing house.
5. "Severnye cvety" - a literary almanac put out by "Scorpion". Four issues came out during 1901-1905 plus a late issue in 1911.
6. The cycle "Osennij maj" appeared in the "Antologija Musagst" in 1911, see: MALMSTAD, op.cit., 147.

Letter No.8.

1. Kuzmin's play "Gollandka Liza", komedija v odnom dejstvii s tancami i peniem, was published in the fifth and final number of "Severnye cvety".

Letter No.9.

1. Teatr intermedii: a theater of "small forms" (1910-1912).

It specialized in the staging of old and new comedies, farces, pantomimes, operettas and short dramas. This "intimate" theater founded by Mejerxol'd, Kuzmin and Sapunov served as a model for later "teatry miniatjur": "Brodjačaja sobaka" (1912-1915) and "Privat komediantov" (1916-1918).

Letter No.10.

1. Petr Jur'evič Bartenev - the grandson of Petr Ivanovič Bartenev (1829-1912), the editor of the historical journal *Russkij arxiv* (1863-1912).

I wish to thank Professor V.Markov of UCLA for proofreading Brjusov's letters.

Anna Lisa CRONE (Chicago)

ANNA AXMATOVA AND THE IMITATION OF ANNENSKIJ

The importance of Innokentij Annenskij as an influence upon Axmatova has been insufficiently demonstrated in literary criticism, despite the fact that the poetess herself insisted upon it from her days as a member of the Guild of Poets¹ until the end of her life. As late as 1967, Gleb Struve published an article, at least partially written while Axmatova was still living, in which he stated: "While Axmatova shared with the Acmeists their cult of Annenskij, little influence of Annenskij is to be discerned in her early poetry (there is more of it today) ..."² While Struve is quite correct in pointing out Annenskij's importance for the late Axmatova, Annenskij's spirit is quite marked in her early verse, beginning with *Veđer* and *Četki*. The verse in those collection is full of intertextual allusions to Annenskij's poetry, from which whole lines are borrowed, and devices of which (oxymoron, color epithets, color verbs, compound emotion-color adjectives)³ are employed constantly. The understatement that was a hallmark of Annenskij's poetic diction is likewise ubiquitous in the early Axmatova. Viktor Žirmunskij in his recent work *Tvorčestvo Anny Axmatovoj* has discussed in general terms what Axmatova derived from Annenskij.⁴ Sonja Ketchian has also attempted to isolate what Axmatova inherited from her "teacher" in an article analyzing Axmatova's indebtedness to Annenskij and Puškin.⁵ While a full-scale analysis of Annenskij's influence on Axmatova exceeds the aims of this paper, several striking cases of Axmatova's using the "words" of Annenskij in her own verse will be presented here with an attempt to differentiate them according to the semantic function of the borrowing in the Axmatova text. The first, and most obvious example, is from *Veđer*, the poem entitled "Podražanie I.F. Annenskomu" ("The Imitation of I.F. Annenskij").⁶ This poem appears to present one of the least complicated functions of subtexts in Axmatova. A look at the poem (with its most important variant readings in parentheses) demonstrates at a glance the derivative nature of the piece:

ПОЕМ

VARIANT READINGS

И с тобой, моей первой причудой
Я простился, Восток голубел,
Просто молвила: "Я не забуду."
Я не сразу поверил тебе.

{Я простился. Чернела вода}

{Я так странно поверил тогда}

Возникают, стираются лица,
Мил сегодня, а завтра далек.
Отчего же на этой странице
Я когда-то загнул уголок?

И всегда открывается книга
В том же месте. И странно тогда
Все как будто с прощального мига
Не прошли невозвратно года.

{В том же месте. Не знаю зачем!}

{Я люблю только радости мига}

{И цветы голубых хризантем}.

О, сказавши, что сердце из камня,
Знал наверно: оно из огня...
Никогда не пойму, ты близка мне
Или только любила меня. (1911)

This poem was written and first published in 1911, approximately a year after Akmatova has read Annenskij's *Kiparisovyj larec* ("The Cypress Chest") in manuscript form.⁷ From that time on one finds Akmatova referring to poetry and collections of poetry as boxes or chests. She refers once to Annenskij's collection as "Kiparisnyj larec" in "Carskosel'skaja oda" (I, p.321) and calls her own poetry "škatulka" (in: "Ty verno, čej-to muž", *S'ichotvorenija i poemy*, L.1976, 310).

"Podražanie I.F. Annenskomu" is almost totally derived in a very direct manner from Annenskij's *Kiparisovyj larec* although echoes from his earlier collection *Tixie pesni*, ("Quiet Songs", 1894) can also be discerned in it.⁸ Two of the chief subtexts are "Toska pripominanija", ("The Melancholy of Remembrance") and "Toska belogo kamnja" ("The Melancholy of the White Stone"), both from the "Trefoil of Melancholy".⁹ The other two importante subtexts, which likewise appear contiguously in the collection are "L.I. Mikulič" ("To L.I. Mikulič"), a poem about the intermingling of temporal strata set predictably at Carskoë Selo,¹⁰ and "Ja dumal, čto serdce iz kamnja" ("I thought the heart was made of stone"),¹¹ both from the cycle entitled "Songs with Scenery".

Akmatova's "imitation" first reminds the reader of Annenskij's verse in its visual aspect: it is composed of four quatrains, and all the above mentioned Annenskij poems contain several stanzas of four lines each. The meter of Akmatova's poem, anapestic trimeter

with a feminine rhyme, is identical to that in Annenskij's "Toska pripominanija". Akmatova's first stanza deals with the theme of parting and the unreliability of human communication, a theme quite common in Annenskij's poetry. Vsevolod Setchkarev has amply demonstrated the importance of the pessimistic theme that human relationships are doomed to end in *toska* which he defines as "the desire of desires".¹² According to this idea nothing human is everlasting, *toska* and death, and perhaps art (this is Annenskij's fervent hope) are the only constants. Lines 5 through 10 of "Podražanie" are almost identical to Annenskij's original:

Мне всегда открывается та же,
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же?
От ночей мне куда схорониться?

(Compare Akmatova's lines 7-10). To Akmatova's lines 5 and 6 these lines from Annenskij's original correspond:

Все живые так стали далеки,
Все небытое стало так внятно,...

Lines 11 and 12 in Akmatova's preferred version remind one of Annenskij's poem "Drugomu" ("To the Other"),¹³ a dialogue uttered as if to another much more significant poet, who can at the same time be construed as the "best artist or artistic potential" in the speaker, the poet-speaker's most inspired self. The "other" is similar to art, which in the metaphors on the page and the book in these poems, eternally insinuates itself upon the reader, defying the laws of random chance. This eternal aspect of art in "Drugomu" is connected with the stoppage of time which Akmatova alludes to in "Podražanie". The "other" poet produces a similar effect upon time:

Ты весь-огонь. И за костром ты чист
Испепелись, но не оставишь пятен,
И Бог ты там, где я лишь моралист,
Ненужный гость, неловок и невнятен.
Пройдут года...Быть может, месяца
Иль даже дни, и мы сойдем с дороги:..
Наперекор завистливой судьбе...
Ты памятник оставишь по себе,
Незыблемый, хоть сладостно-воздушный...
Моей мечты бесследно минет день...¹⁴

The compression of time, or blurring of temporal boundaries in this poem is identical to the indeterminacy of time in Akmatova's lines: "Kak budto s prošal'nogo miga, / Ne prošli nevozvratno goda" (lines

11-12). In the variant version of line 11, Axmatova expresses something very like Annenskij's preoccupation with the moment, which reminds one unwittingly of his famous poem "Mig" ("The Moment").¹⁵ Variant line 13, with its image of blue chrysanthemums evokes Annenskij's often personified *xrisantema*, which is frequent in his numerous funereal poems.

The final quatrain of Axmatova's "Podražanie" apostrophizes the dead Annenskij, characterizing him as the one who said the heart was made of stone, thus evoking the subtext "Ja dumal, što serdce iz kamnja". This quatrain alludes to the drama of Annenskij's poem which presents the irony of one who dies because of his misapprehension of the nature of the human heart. He dies by choking on the smoke which remains after the fire in his own heart has been extinguished. This image of death by asphyziation here seems to have made a strong impression on Axmatova because she gives it as Annenskij's cause of death in her late poem to him "Učitel'" ("The Teacher"): "Vo vse x vdoxnul tomle'n'e, / I zadoxnulsja ..."¹⁶ Here in her early "Podražanie" she claims that Annenskij must have known the true fiery composition of the human heart, and indeed he left us a sufficient number of poetic texts in which the heart is burning or compared to fire. The final two lines of Axmatova's poem are typically Annenskij's. When juxtaposed with these from "Moja toska" ("My Melancholy"),¹⁷ this becomes obvious:

АХМАТОВА, "Podražanie"

Никогда не пойму, ты близка мне
Или только любила меня.

АННЕНСКИЙ, "Moja toska"

Я выдумал ее и все ж она
видение
Я не люблю ее - и мне она
близка
Недоумелая, мое недоумение,
Всегда веселая, она моя тоска.

Here we find Annenskij's claim of an inability to grasp or fathom his relationship to reality, to a woman, or to *toska* itself (Compare Keats' "Ode to Melancholy"). In Axmatova's poem the *toska*, which for Annenskij survives all relationships and remains after love is gone, should be read into the *tobož* which is addressed at the opening of the poem (line 1), just as much as the image of the beloved woman must. The recognition that a love relationship had actually been quite banal, quite different that it had seemed at the time and the *toska* that result from this awareness are closely connected in

Annenskij here as they are in "Razluka. Preryvistye stroki" (Parting. Intermittent Verses"),¹⁸ another poem which, as we shall see below, influenced the early Axmatova. The fettered human love or pent-up emotion which often leaves the poetic speaker melancholic in Annenskij is clear in Axmatova's "Podražanie"; in fact there is nothing in her poem which does not have reverberation in some well-known poem of Annenskij. Nothing sounds "off key". The originality of Axmatova's lyric lies solely in the particular combination of Annenskij poems that she brings into interrelation in her short "Imitation". In addition to providing such a nexus for Annenskij poems and themes, Axmatova does little more than "imitate" as the title suggests. Were it not for the line (13) addressed to Annenskij, the poem might easily be mistaken for one of his. Thus Axmatova provides us here with an example of how subtexts can be used in a nonpolemical way, that is to say, largely in the spirit of the parent-poet's *oeuvre*. As such it illustrates minimum tampering with the parent poet's intention and meaning and for that reason does not enter into the schema of functions of subtexts Harold Bloom outlines in *The Anxiety of Influence*.¹⁹ Axmatova's "Podražanie I.F. Annenskomu" evinces a light-handed Annenskian quality and conveys a sense of Annenskij's verse most brilliantly to the reader who does not know his poetry or who has not read it recently.

In order that the reader might appreciate the imitative quality of "Podražanie", we shall examine two further subtexts from Annenskij which, while they are difficult to dispute, show considerable alteration of Annenskij's material while still remaining quite close to the parent-poem (or subtext). The first is again from *Večer* and treats the theme of the parting of lovers. Critics, like Aleksej Surkov, who consider this peculiarly part of Axmatova's "kamernyj stil'" ("Chamber style", or perhaps more correctly "bedchamber style"), "A circle of endless variations of one infatuation, disappointment in love, and the break-up of one affair after another",²⁰ will be perhaps surprised to find the same theme in Annenskij, and to learn that his treatment of it is decisive for what is traditionally viewed as Axmatova's "feminine" one.

In *Večer* there are four poems which deal explicitly with the parting of lovers. They are: "Sžala ruki pod temnoj vual'ju",²¹ ("I was wringing my hands under a dark veil"), "Serdce k serdce ne prikovano"²² ("Our hearts are not forged together"), "Xočes' znat',

как все это было?"²³ ("Do you want to know just how it all happened?") and the most famous of all "Pesnja poslednej vstreči"²⁴ ("The Song of the Last Meeting"). Many others of the 56 poems in *Večer* deal with lost love and the heroine's emotional state after a love relationship has ended. The somewhat unexpected subtext for Axmatova's famous "Sžala ruki ..." and to a lesser extent "Pesnja poslednej vstreči" is the little studied poem of Annenskij "Razluka. Preryvistye stroki". In order to make clear the nature of Axmatova's use of the Annenskij subtext, all three poems will be quoted here, the Annenskij extensively and the two short Axmatova lyrics, in their entirety.

ANNENSKIJ

Этого быть не может,
Это подлог,
День так тянулся и дожит,
Иль не дожив, изнемог,
Итого быть не может...
А с самых тех пор
В горле какой-то комок
Вздор...
Этого быть не может...
Это подлог.
Ну-с проводил на поезд,
Вернулся и соло, да!
Здесь был ее кольчатый пояс,
Брошка лежала - звезда,
Вечно открытая сумочка
Вез замка,
И, так бесконечно мягка
В прошивках красная думочка.
Зал...
Я нежное что-то сказал
Стали прощаться,
Возле часов у стенки...
Губы не смели разжаться,
Склеены...
Оба мы были рассеяны,
Оба такие холодные...
"Ну прощай до зимы,"
Только не той, и не другой,
И не еще - после другой
Я ж, дорогой,
Ведь не свободная..."
"Знаю, что ты - в застенке..."
После она
Плакала тихо у стенки,
И стала бумажно-бледна...
Кончить бы злую игру...(line omitted here)
Губы хотели любить горячо,

АХМАТОВА

I. Сжала руки под темной вуалью
"Отчего ты сегодня бледна?"
"Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна"
Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот
Я сбегала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: "Шутка
Все, что было. Уйдезь, я умру."
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: "Не стой на ветру."

1911, Kiev

II. Песня последней встречи
Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
Показалось, что много ступеней,
А я знала, их только три.
Между кленов шепот осенний
Попросил: "Со мною умри!"

1911, Cersкое selo

А на ветры
Лишь улыбались тоскливо...
Что-то у них застыло,
Даже мертво...
Господи, я и не знал, до чего
Она некрасива
Ну, слава Богу, пускают садиться...
Мокрым платком осушая лицо,
Мне отдала она кольцо...
Слиплись еще раз холодные лица,
Как в забытьи
И
Поезд еще стоял.
Я убежал.

The poem ends with a repetition of the first five lines: "Éтого byt' ne možet", etc.

Annenskij's poem presents two scenes, one of the house where the love affair transpired, and the other at a train station. In Axmatova's "Sžala ruki pod temnoj vual'ju ..." the scene of the parting is the upstairs of the woman's house, presumably a bedroom, and it extends down the stairs and down to her front gate. In the two poems the poet-speaker uses the past tense primarily and thus presents events as reminiscence, filtered through memory. In both the speaker is at once narrator of the events (using the third person) and participant in them (taking part in the dialogues). In "Sžala ruki ..." some of the narrative commentary is in the first person which blurs the identification of the poet-speaker with the woman in the poem. Both poems are marked by intermittent dialogue, which, as Setchkarev has indicated, is not too common in Annenskij's poetry.²⁵

The similarities between Annenskij's "Razluka ..." and Axmatova's "Sžala ruki ..." are not difficult to see and it is doubtful that Axmatova wrote hers without reference to Annenskij's. It is, as mentioned above, known that she read the poem in manuscript. The main artistic task of both authors seems to be to convey the upset and pain of the parting scene for both participants *indirectly*, through the themes of 1) their distractedness, and 2) their coldness (both physical and affective). Annenskij states both these themes directly: "We were both of us absentminded,/We were both so cold". Axmatova preserves both motifs, but is less explicit concerning them in "Sžala ruki ..." while coldness is mentioned at the beginning of "Pesnja poslednej vstreči". The emotional coldness which prevades both poems may result from the couple's distraction, since in

"Razluka ..." and "Sžala ruki" there is a tendency of the participant-speaker to deny what is happening. In Annenskij's poem this is clear from the opening line "Etogo byt' ne možet ..." which frames the poem, beginning and ending it. In Axmatova the refusal to face the situation must be extrapolated from the woman's idea that she might actually slavage the situation and convince her lover to remain, an idea that is destined to dissolve in the many meanings of "Ne stoj na vetru".

The distraction of the two people in both poems is emphasized in their inability to speak directly about what they are experiencing. In Annenskij this is reinforced by the unusually sharp enjambements in lines 15 to 16, 29 to 30, 30 to 31, 33 to 34, 39 to 40, 43 to 44, and 49 to 50; it is felt moreover in the incorrect syntax used by the woman in the dialogue (lines 28-29), "I ne ešče - posle drugoj", which Jurij Ivask has indicated should be "I ešče ne posle drugoj (zimy)".²⁶ Even when stated grammatically, this utterance reflects the inability of the man and woman to confront each other directly. Instead of referring to this as their last meeting, they speak of a future meeting in an eternally postponed winter. In Axmatova's "Sžala ruki ..." instead of saying "Good-bye, forever", the speaker couches his message in the ambiguous imperative: "Ne stoj na vetru". In the context this appears to mean: "You are wasting your time. It is over between us". Yet the way it is expressed probably also betrays some concern for the woman's welfare. Thus, it is retroactively descriptive of his caring attitude towards her during the relationship, and may even be suggestive of a kind of paternal tenderness that was once part of it. Thus, "Ne stoj na vetru" is a perfect verbal realization of the expectation set up in the preceding line: "Ulybnulsja spokojno i žutko". It is both calm in its resolve and frightening in its finality. The use of enjambement in Annenskij's poem connotes, in addition to incoherence and disassociated thought, a sense of delayed thinking and perhaps the mental sluggishness that can result from emotional shock. This feature is missing from Axmatova's poem and we shall presently see why. The use of ellipses, which are extremely common in Annenskij's poetry, here both in the dialogues as well as the speech of the narrators, occurs in both poems and is employed in the same manner in both. This would seem to suggest direct borrowing on Axmatova's part. While the ellipses may allude to a fuller scene, the Symbolist

"ineffability" (*nedoskazannost'*), they also break off the story, leaving a somewhat dissociated, jerky narrative, and a sense of the incompleteness of the utterance as it stands.

The speaker's inability to express themselves fully in the dialogue and poetic narrative about it is paralleled by their inability to act (body language), specifically: 1) their inability to handle objects properly, which is a motor analogon to their disturbed speech. In "Pesnja poslednej vstreči", Axmatova's heroine dons the wrong glove, where Annenskij's had otherwise unmotivated slips of grammar, and 2) their heightened awareness of small things, details. They focus so much attention on details that the overall picture of the parting is lost or presented with a severely distorted sense of priorities. The details emphasized include those of the physical surroundings in which the separation occurred. Annenskij mentions the train station, its wall clock, the wind, the train, the woman's wet handkerchief; Axmatova remembers the stairs, the railing she did not touch and she ran after her lover, the wind, the gate. In "Pesnja ..." she mentions the footsteps, the breeze, the maples and her erroneous sensation that there were more than three steps are emphasized.

A listing of major intertextual parallels seems sufficient to demonstrate the nature of Annenskij's influence upon Axmatova's "I was wringing my hands under a dark veil"; the later poem is in effect a compression of many elements from the second part of Annenskij's "Parting. Intermittent Verses", cast in a slightly altered light.

ANNENSKIJ

(the train station)

1. inability to speak

Губы не смелы разжаться
Склеены,

2. the sense that both had suffered from the relationship or its termination:

После она / Тихо плакала
у стенки

АХМАТОВА

(the house)

Искривился мучительно рот

Задыхаясь, я крикнула...

the sub-motif of torment, torture causing suffering

"знаю, что ты в застенке"

мучительно
"Оттого, что я терпкой
печалью [*Italics mine, A.L.C.*]
Напоила его допьяна"

The notion that the torture was a cruel game:

Кончить бы злую игру

"Шутка

Все, что было. Увидешь, я умру."

3. Physical characteristics

a. Pallor:

И стала бумажно-бледна

"Отчего ты сегодня бледна?"

b. the mouth:

Губы хотели любить горячо

А на ветру

Лишь улыбались тоскливо

Улыбнулся спокойно и жутко

И сказал мне: "Не стой на ветру."

c. Rapid movements away from the scene:

Проезд еще стоял

Я убежал

Он вышел, шатаясь,

Я бежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

d. Tortured or distorted facial features of the beloved:

Господи, я и не знал до чего

Она некрасива

искривился мучительно рот

With all these similarities which substantiate claims of an extensive use of Annenskij's "Parting ... " as source or subtext, Axmatova's poem is quite different in its presentation of the scenario. This is due to the selectivity of her details from those Annenskij provides. While her poem maintains the basic elements present in Annenskij's, she avoids giving the history of the relationship, and more importantly, she greatly underplays the poet-heroine's inability to accept the situation. While Annenskij's poem begins and ends with the speaker's somewhat dazed denial of everything he is about to relate, Axmatova's speaker narrates something which she has already understood and accepted as part of her life experience. While the almost hysterical narrator in "Parting" is still perturbed by the incident and his upset in the present of the poem is virtually as great as it was at the actual moment of parting, this is far from the case with Axmatova's speaker. Her confusion, upset, chasing her lover and hope that she could convince him to remain, are all clearly relegated to the anterior time in which the event occurred. In addition to her greater awareness and comprehension of the painful parting, one has the sense that she was more in control of the relationship in the past when it actually occurred, than either of the figures in Annenskij's poem, and that she was

particularly instrumental in bringing about the end of the affair through her cruelty. The direct statement of her cruelty and the implication that his leaving is the justified outcome of her excesses in this direction: "making him drunk with bitter sadness ..". The long-term suffering conveyed in Annenskij's poem is compressed in Axmatova's into that single image of drinking bitter sadness, a kind of variation on the metaphor "drinking life's cup to the dregs". The perfective verb "napoila dop'jana" makes it appear that the whole thing happened on one night, at one blow, dealt by the woman who is both narrator and participant. Annenskij's poem does not compress the action, it rather attempts to convey the sense of the duration of a long affair, of the woman's constant presence at her lover's house, which has become so habitual that he cannot adjust to its having changed. The affair in Annenskij's poem is spoken of in the present tense and in the imperfective past, and its end, the scene at the train station has a preponderance of perfective verbs in it. The dialogue of Annenskij's couple at the station is much less determinate than that in Axmatova's poem. Both Annenskij's male speaker and his married mistress seem to be victims of fate, of the inexorable etiquette of Russian society of the period. In this sense, one must agree with Ivask's comparison of the situation in his poem to the lover's predicament in Čexov's "Dama s sobačkoj."²⁷ Axmatova's poem treats the woman as the active agent of the relationship, perhaps against her own best interests, and the male figure in her poem is more self possessed and cool than Annenskij's. He is the woman's equal, as he completes most fittingly the disruption of the relationship that she has initiated. These lovers are not only stronger, they are prouder and more individualistic.

The events which are presented as reminiscence in both poems are much more removed from the present in Axmatova's poem. The decisiveness of the characters and the compression of the action which in Axmatova's poem give a sense of control of the characters' feelings, are in direct contrast to Annenskij's portrayal of essentially the same dramatic scene. In his, the uncontrollable, "passion", completely dominates and seems to be destroying the characters and this is reflected in the disturbed nature of the narrative itself.

Thus in this second case of Axmatova's employment of a subtext from Innokentij Annenskij, we have something quite different from the imitation we encountered in the first example. Here, instead of

using the word of the older poet in the same spirit in which he had used it, we see Annenskij's scene and his words slightly rephrased and significantly shortened, lifted from their place in his poem and infused with a different content. This perhaps represents a very subtle internal polemic with Annenskij's presentation of the end of an affair, and is an excellent example of how the early Axmatova turns the word of the other to her own purposes, repeating it with her own intonations. This use of subtext closely parallels the type of modification of the parent poem that Harold Bloom has called *clinamen*²⁸ or "poetic misprision": "A poet swerves away from his precursor by so reading his precursor's poem as to execute a *clinamen* in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves".²⁹

F o o t n o t e s

1. Guild of Poets - an association of poets formed by Nikolai Gumiljev and Sergej Gorodeckij in 1910 to which both Axmatova and Mandel'stam belonged.
2. Gleb STRUVE, "Anna Axmatova", in: Anna AXMATOVA, *Sočinenija*, I, (Inter-Language Literary Associates, 1967), p.13.
3. V.M. ŽIRMUNSKIJ, *Ťvorčestvo Anny Axmatovoj*, L. 1973, pp. 70-75.
4. Ibid.
5. Sonja KETCHIAN, "Axmatova's 'Učitel'': Lessons learned from Annenskij", *SEEJ*, Vol. 22, No.1, 1978, 26-29. Ketchian's more recent "Imitation as Poetic Mode in Achamtova's 'Podražanie I.F. Annenskomu'", *Skando-Slavica*, Vol. 25, 1979, 57-70, represents a different approach to the problem treated in the first part of this paper.
6. Anna AXMATOVA, *Sočinenija*, I, 71-73.
7. ŽIRMUNSKIJ, p.71.
8. *Kiparisovyj larec* (The Cypress Chest) was first published in its entirety posthumously in 1923 and in the "Grif"-edition of 1910. Poems making up the collection had appeared prior to that date in almanacs, journals, and newspapers between 1906-1909. *Tixie pesni* (Quiet songs), Annenskij's first verse collection appeared under the pseudonym Nik.To (No one) in 1904.
9. Innokentij ANNENSKIJ, *Stixotvorenija i tragedii*, L. 1959, pp.119-120.
10. Ibid., p.211.
11. Ibid., p.212.

12. Vsevolod SETCHKAREV, *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij*, The Hague 1963, p.96.
13. ANNENSKIJ, pp. 156-157.
14. Ibid.
15. Ibid., p. 193.
16. AXMATOVA, I., pp. 257-258.
17. ANNENSKIJ, p. 171.
18. Ibid., pp. 168ff.
19. Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973.
20. Aleksej Surkov, in the introductory note to Anna Axmatova, *Stichotvorenija i poëmy*, L. 1976, p. 7.
21. AXMATOVA, I., 64.
22. Ibid., p. 67.
23. Ibid.
24. Ibid.
25. SETCHKAREV, p. 102.
26. George IVASK, "Annenskij and Čechov", *Zeitschrift für slavische Philologie*, XXVII, 1959, p. 367.
27. Ibid., passim.
28. Clinamen, Greek for "swerve", taken by Harold Bloom from Lucretius' *De rerum natura* where it means the "swerve" of atoms that makes possible movement in the universe; ultimately from Epicurus.
29. BLOOM, p. 14 and pp. 19-45.

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА М.ЦВЕТАЕВОЙ (III)¹

СИТ.3 'СОЕДИНЕНИЕ ИСТИННОГО И НЕИСТИННОГО'

Ситуация описывает 'соединение несовместимых' элементов, принадлежащих разным мирам - 'истинному' (ИМ) и 'неистинному' (НМ), т.е. описывает 'контакт' 'истинного' ('Ист.') и 'неистинного' ('Неист.').² "Место действия" - НМ.

'Ист.' и 'Неист.' взаимно чужеродны, так что каждая сторона рассматривает своего партнера по контакту как чужое. 'Ист.' и 'Неист.' симметрично несоразмерны: 'больше' или 'меньше' друг друга. Каждый силен в своем и своим и слаб в несвоем. 'Неист.' 'больше' 'Ист.'. 'Ист.' 'меньше' 'Неист.' в царстве здесь, во 'внешнем' мире. 'Ист.' 'больше' 'Неист.', 'Неист.' 'меньше' 'Ист.' в царстве там, в области духа. Например, дано сказать - не дано сделать. И наоборот, безрукие в жизни поэты - цари в княжестве слов, в нерукотворном; глухонемые же, бессловесные строители жизни - цари в мире дел.

'Несоответствие' 'Ист.' и 'Неист.' также часто подчеркивается резким отличием 'Ист.' от 'Неист.', отмеченностью 'Ист.' (печать принадлежности к иному, высшему миру), например:

-необычностью, редкостью. 'Самое, избранное', 'яркое, необычное' противопоставляется (♣) 'простому, рядовому'. Ср. личность (гении, рифмачи, музыканты и т.п.) на фоне безлико-серой массы; *китаец, негр, черный гусь, белый волк, черная овца* и т.п. (т.е. 'не в масть, не в цвет, не в тон' 'общему'); *слепец в мире зрячих* (вещая слепота обращенного внутрь, вдаль, ввысь 'истинного' зрения *зрячая ошибка*) и т.п.

-чудесной таинственностью, СВЕРХестественностью на фоне обычной заурядности, ср. *чародеи, волшебники, маги, пророки, души, привидения, жар-птица, Боги* и т.п.

-непохожестью на мир человеческий. Напр. *души, ангелы, призраки, птицы* ('легкое, бестелесное', 'нечеловеческое', сравни о Пушкине, Блоке, Велом, Мандельштаме, Рильке и др.) *тела, туши* ('тяжелое, плотное') и т.п.

-явной 'нездешностью', непринадлежностью к 'этому' миру. Ср. о Блоке - *было так ясно*

на лице его: Царство мое не от мира сего. ИП, 98. 'Нездешность' - это либо 'земное', но 'далекое' в плане пространства и / или времени (напр. 'чужестранное', так Пушкин в России - редкая заморская птица; сравни также все принадлежащее миру прошлого, отдаленного будущего, принадлежащее вечному, либо вне-все-надвременному миру "бж": мечты, видений и т.д.), либо 'неземное', например 'морское' (ср. братства рибачьи; "морское" имя Марина) или 'небесное' (ср. гость небесный звезда; лунный свет; Веги выходец небожители в царстве тел. ИП, 523; Боги в чаду блудилища. ИП, 523).

Сравни пример, совмещающий несколько разновидностей оппозиций 'ист./неист.', напр. 'избранное/рядовое', 'божественное, царственное/человеческое', 'небесное/земное', 'высокое/низкое, низменное', 'волшебное, сверхестественное/простое', 'настоящее, драгоценное/фальшивое, дешевое' и т.д. - Как живется вам с любовью - Избранному моему, ..с подобием...с товаром рыночным? После мраморов Каррари...с грухой гипсовой? ..с сотисячно - Вам, познавшему Лилит! ...с простой женщиною? Без божесте? Государнию с престола свергши...К волшебам остве, Как живется вам с земною Женщиною, Без шестиж Чувств?.. Как живется, милый? Тяжче ли, Так же ли, как мне с другим? "Попытка ревности".³

Сит.3 является конфликтной.⁴ Характер контакта - сватка, бой, поединок, борьба, война, акты взаимной мести и т.п. Сравни типичный вариант коллизии - спор божества с убожеством, ИП.

Наиболее типовое содержание сит.3 это тема 'ХУДОЖНИК В ЖИЗНИ', конфликтное столкновение Бития и бита.⁵ Это душа и ТУШИ, душа и МЕЩАНСТВО. Это мировые силы столкнулись в лишней раж. ПкЧ. Художник в широком смысле слова (поэт, певец, музыкант, т.е. 'высшее, духовное', 'безмерное' и другие разновидности 'ист.') осуществляет неестественный для него, подневольный, ДУШЕ ВОПРОКИ - ибо рвется к чужому - контакт с чужим, враждебным ему НМ.

Это 'Ист.' в типах ненасущного, 'материального, предельного, временного', в раздробленности дней и всего 'земного'. Сравни о малости, бессмысленности земное жизни 'Истинного': с удивлением смотрю на странную - хотела сказать: картину, - какое! - на мельчайшую миниатюру своей жизни, осмысленную только в микроскоп. ПкТ, 194.⁶ Это душа (инвариантное действующее лицо 'Ист.') в повседневности дел и забот (на службе, ср. "Мои службы"; кипение в биту: погрузилась и в кошелки, и в чани, и в чугуна. П, 458), в аду убогой, грубой, грязной, некрасивой, нищей и тесной жизни: жизнь, как она есть (ср. грязь, чернота земного бита; жизнь - черновик, даже самая гладкая. ПкТ, 94).

Контакт с жизнью является губительным для души.

Рассмотрим подробнее некоторые типичные мотивы сит.3 и их разновидности.⁷ Мы видели несколько групп мотивов, которые освещают различные аспекты сит.3: гр.1 - описание отношения 'Неист.' к 'Ист.' (т.е. враждебной силы НМ, которая оказывает губительное воздействие на 'Ист.', тех обстоятельств, в которых находится 'Ист.');

гр.2 - описание состояния и реакция 'Ист.' на 'соединение с Неист.' (т.е. как 'Ист.' страдает в чужом НМ).⁸

1. 'Губительное воздействие НМ на Ист.'. Жизнь как гибель для души представлена многими разновидностями. Укажем некоторые из них.

1.1. *'мечь жизни поэту за все те света'* (П,61). Жизнь не терпит исключений из общего правила, мстит, наказывает за вызывающее поведение из круга. Ср. ИП,161 - *И не спасут ни станси, ни созвездья. А это называется - возмездье За то, что...* - и далее о предпочтении звезд - глазам, рифм - устам и т.д. (т.е., в наших терминах, "за" 'несоед. с Неист.' и 'соед. с Ист.'). Мечь жизни поэту, с точки зрения последнего, есть не что иное как ненависть 'нижнего, неистинного' к 'высшему, истинному', ср. *ненависть квадрата - к шпилью, плоскости - к острию, горизонтали - к вертикали*. ТП,131.

1.2. 'преследование, гонение несвоего'. Ср. *несвой рожден затравленным. "Пленный дух"; Жизнь, это место, где жить нельзя: Еврейский квартал... для каждого, кто не гад, Ев - рейский погром - Жизнь... Гетто избранничестве!.. По - щади не жди! В сем, христианнейшем из миров Поэти - жиди!* ИП,471.

1.3. 'жизнь причиняет боль, ранит, губит, убивает, уничтожает все живое'. Такова участь всего одушевленного и одухотворенного в НМ. Напр., *век, земные цари, чернь* расправляется с поэтом: *с крыльями решают саблями*, ИП,238; сравни *переломанное крыло* Блока, ИП; *певцубийца* Николай I *морил Пушкина архивами, хаял автора, тупил перо, замораживал уста* поэту. ИП,289; так *машинный век - попирает природу*, а бездушный человек уничтожает живое чудо природы (*рубит деревья, срывая горы* и т.п., ср. "Поэма лестницы") и одушевленных вещей, превращая их в *предметов бездушных лом; быт убивает, сущит душу, стшибает мозги*, оглушает *ненасущным шумом*, заглушая голос 'высшего, истинного', ср. *глушизы жизни*.

1.4. 'душа на прокрустовом ложе жизни'. Жизнь стремится втиснуть, загнать 'Ист.' ('безмерное', 'живое', 'высшее', 'вне-над-сверх-человеческое') в свои 'узкие, тесные, ограниченные, неподвижные' рамки 'малой человеческой низкой' нормы, поставить в ряд, в струнку, подогнать под шаблон, уничтожить все то, что не уместается в пределах

'простой' действительности, все что выступает за норму ИМ. Ср. "вы-стручивание" горы, "Поэма Горы"; на одре Прокрустовом... замкнулась и ждет вещь - на адском одре станка. ИП, 546; так царь комкал конец Полтавы, рукопись стриг... "Стихи к Пушкину".

1.5. 'живая душа в мертвой петле, в плену жизни'. Например: "птица-душа" в клетке тела, ср. в теле - как в тюрьме В себе как в тюрьме... в склепе... как в тисках маски железной. ПР, 147; Поэт, певец, песнопевец в плену времени, века, в тройном кольце бита, ср. удушенный черной и мелкой работой. П, 189; загнанная в невиллазную щель бита. ПКТ, 156; в ящике без воздуха. П, 104; в ущелье сдавленность, закупоренность, замураванность, собачье одиночество (в будке!). П, 141; жизнь на коротком поводу. П, 194; сравни Пушкина в кольце николаевских рук, в каземате российской действительности, до последнего часа на земле в чужом ему окружении, ср. о похоронах поэта - Такой уж почет, что ближайшим друзьям - нет места. В изголовье, в изножье, и справа, и слева... жандармские груди и рожи. ИП, 289; Поэт, носитель 'высшей' правды, - в плену лжи 'низкой' действительности, 'низких' обманов 'этого' мира, ср. увязла в тенетах людских кривизн. ИП; дети ('естественное, живое, свободное') загнаны в рамки тупой казенности школы, зубрежки, уроков, будильников и т.п., ограничивающих их свободное развитие, ср. Рыбки в лужице! Птички в клетке!, "Крысолов"; душа бьется, разбивается о стену жизни: *la Choue Etalée*, ср. мир - это стены. ИП; заживо сгнить меж стен. ИП; Пушкин, бившийся с российской костью - кашалотьей тушей судьбы, ИП.

Жизнь сковывает, сдерживает, уничтожает движение, связывает, опутывает, привязывает к себе всевозможными земными узами (ср. я окружена жерновами и якорями. П, 142), гасит порывы к переменам, к новому, приручает, одомашнивает 'вольное, свободное' - например, уютом, теплом домашнего стойла, земными благами: *осом своеобразие гасит в рисаках!* ИП, 466. Ср. пример из "Поэмы горы": застраивать гору дачами, засаживать, стеснять гору палисадниками, как бы опутывает лозами, оплетать домашними узами; Нет, не гулять нам, певчая братья, в теле... в толл... ПР, 147; жизнь: держи его! ИП, 270; дом - тесный загон для львов и для жек. ИП, 532. Сравни - Николай I, приручающий опасного... вольного зверя, засадивший поэта в клетку позолотил ее: Пушкина при себе держал - открытым доступом в архив. ТГ, 298.

1.6. 'Ист. глазами Неист.'. 'Неист.' видит и оценивает 'Ист.' со своей точки зрения, уподобляя себе, равняя с собой - в полном соответствии с бездуховной, мелкой, ограниченной сущностью низших мерок, ущербных куций истин. Такова, напр., природа глазами гастронома,

сравнившего цветущее дерево с цветной капустой под соусом белым. ИП, 588 (вариант: эстетствующий гастроном, сравнивший блины с какой-то симфонией Скрябина. ПкЧ, 92). А вот гений, гигант, загнанный карлами в узкие рамки их собственной ординарности и официальной добропорядочности, Пушкин - глазами 'этого' мира, Пушкин - в меру пушкинъянца: ...Пушкин - тогда, ..сжима, ..мера, ..гран, .ИП, 283.⁹

Как уже отмечалось (см. WSA 3, стр.68-69), понятие "нормы" в ПМЦ связано с точкой зрения данного мира, так что с точки зрения "нормы" каждого мира другой мир представляется "ненормальным". Ср. *О Белом всегда говорили с интонацией "бедный"...как о трудно-больном. Безнадежно-больном. С тем...непременным оттенком превосходства: здоровья над болезнью, здравого смисла над безумием, нормы - хотя над самим прекрасным КАЗУСОМ. Пленный дух"*.

1.7. 'жизнь потребительски использует Ист.' Чернь, обыватели, мещане, эстеты "пожирают" художника, его творения, природу, ср. *упирство, людоедство. 'Истинное' - драгоценность в руках недостойных, не знающих ему цены (мотив 'метать бисер пред свиньями')*. Ср. *едят... мозга наш - в поэмах, в сонатах, в сводах: людоеды...Нами - лакомящиеся...О, урод, так водой туалетной - рот сполоснувший - бессмертной песней!* ИП, 314; *Не в первый раз в твоих соборах - стояла...Кровных коней запрягайте в дровни!..Ревитесь на лошади в Божий дом!*, "Лебединый стан"; *Белого все использовывали, лениво, вяло, как ситие кошки сливки - подлизывали, поллизывали...беловский жемчуг прикарманная - лежа.* Т2, 94. А вот "место" музыки в НМ: *к каплуна приправа... полгонечку - за пивцом - 2-3 арыйки перед сном...только не очень долго...в малиж дозах...3 капли на ночь. "Крысоллов"*.

2. 'Ист, страдает в чужом НМ.'

2.1. 'земля как чужбина для души'. 'Ист.' в НМ 'не дома', не 'на своем месте' (вариант - 'в несвоем времени'), напр. 'живое, естественное в мертвом, искусственном', 'духовное в бытовом', 'избранное в безликом', 'нездешнее в этом, существующем здесь и сейчас' и т.д. Примеры: *деревья в городе*, цикл "Деревья"; *душа в домашнем доме*, ср. *как жить с ДУШОЙ - в КВАРТИРЕ?*, П; *душа в бездушном современном мире*, ср. *между трупами и - куклами...между мнимыми - сущая...душа.* ИП, 219; *детская, любящая, диккенсовская душа Сонечки в современности*, среди ужасов революционной Москвы. "Повесть о Сонечке"; *далекая африканская душа Пушкина, томлящаяся под российским небом: Небо Африки - своим Звавший, неское - проклятым.* ИП, 281; *Что же мне делать...С невесомостью В мире гирь...С этой безмерностью - В мире мер?!* ИП, 233. Отсюда, напр. 'близкое, ближайшее, местное' воспринимается душой как

чужое. Сравни *условность территории* биографической, географической родины и *условность "чужбины"*: *Тоска по родине! Давно разоблаченная морока!* ИП, 304. Поэт одинаково "не дома" на чужбине (напр. во Франции, ср. *мне совершенно все равно - ГДЕ совершенно одинокой быть, по каким камням домой Ерести с кошелкою базарной В дом, и не знающий, что - мой, Как госпиталь или казарма.* ИП, 304) и на родине (напр. на родных тарусских холмах, ср. *Но и с калужского холма Мне открывалася. Она - Даль - тридцатая земля! Чужбина, родина моя!* ИП, 297), где он одинаково тоскует по *приволью* своей НАСТОЯЩЕЙ РОДИНЫ - ДАЛЕКОЙ ЧУЖБИНЫ 'истинного' мира (т.е. от НМ - далекой, 'здешнему' НМ - чуждой), родине своей души.

Душа лишь *гостит* в 'этом' мире, сравни варианты: *заблудилась; в эмиграции; в ссылке* и т.п. НМ - не *настоящий* дом для 'Ист.', а временный, случайный, нежеланный. Ср. *Заблудившийся между грех и глуп Бог в блудилище.* ПР, 52; *Психея - это порхающая гостья уст.* ИП; *оца-приблуда; эмигрант Царства небесного... эмигрант из Бессмертья в время... невозвращенец в СВОЕ небо.* "Поэт и время".

2.2. 'сиротство души в НМ'. 'Ист.' в НМ - чужеродное, инородное тело, вернее *инородный дух, пасынок, сирота, нищенка.* Ср. *Что же мне делать, слепцу и пасынку, В мире, где каждый и отч и зряч.* ИП, 233. Сравни также о Блоке как о *пасынке 'этого' мира, "Стихи к Блоку"*. Та же *безотечность* в ситуации поэт (*сын небесного царя*) и царь (*земной, т.е. "отец" государства*), сравни Пушкин и Николай I, "Стихи к Пушкину". Еще более острое сиротство в случае кровного родства, напр. царевич и царь-отец из поэмы "Царь-Девница". Так царь не признает в узкогрудом, слабом как *лапша*, худом и высоком как *каланча* гусяре своего сына: *принц заморский либо беглый монах.*

2.3. '*одиночество в толпе; одиночество совместности*'. Это *один и все; я и они, другие, чужие; поэт, личность, одинокий дух и толпа, сброд, базар, Содом.* Ср. *Как головы собственной жаль мне - Бога в орде!* ИП, 275; *Ничего одиноче вечкой обступленности, обмотренности, обслушанности я не знала - о Белом, "Пленный дух"; теснота... вечно на глазах... больна от совместности... одиноко и подневольно.* П, 113; *людная пустошь мой давнишний... вопль вопиющего, не в пустыне, а на базаре.* ПкБг. Важно подчеркнуть, что '*одиночество*' 'Истинного' в сит. 3 есть состояние *обратное* *благословенному одиночеству* сит. 5.¹⁰ В сит. 3, 'Ист.' страдает от наличия многочисленного чужого, ненасущного, лишнего, которое активно навязывает ему свое присутствие. Напр. '*слабая, тонкая*' душа окружена '*грубым*' шумом жизни, '*высокая, возвышенная, чистая*' душа поэта - в *грязи* и низости жизни-быта, ср. *грязная*

нора Белого, со звуками топора справа, визжащей пилы слева, сапожниками над головой. Т2,94.

2.4. 'жизнь как тяжкое бремя.' Восприятие жизни как бремени связано именно с отношением к жизни как к чужому, враждебному. Жизнь для 'Ист.' - это ЧУЖОЙ ГРУЗ, ибо, как известно, "своя ноша не тянет". ВСЕ жизненное ('огромное, тяжелое, грубое, давящее', ср. *ноша, обуза, морока, груз - земного тела, пола, возраста, 'земного' дома семьи стопудового земного быта*) 'не по силам' 'Ист.' ('малое, слабое, легкое, бестелесное'). Ср. *В раю затепленным свечам Огни земли казались грубы.* ИП,58; *жизнь : нажим.* ИП,270; *там на земле мне подавали грош и жерновов навешали на шею.* ИП,126.

2.5. 'робость, уязвимость поэта в жизни, боязнь жизни'. Поэт - СВЕРХ-человек в том смысле, что он ВНЕ и НАД 'обычным, человеческим', и сила его - ТАМ. В *биту* же он слаб (напомним, что в ПМЦ вся жизнь, как она есть оценивается как бит). Именно 'быт' - *ахиллесова пята поэта.* Его неумелость в жизни сродни беспомощности *нелепого на суше пингвина.* Ср. *панически боюсь автомобилей. На площади я самое жалкое существо, точно овца попала в Нью-Йорк.* ЦкВх.

2.6. 'неудовлетворенность' - основное состояние души в ИМ. И 'этот' мир и 'эта' жизнь есть не что иное как *низкий обман.* В основе 'этой' жизни, бездарного 'человеческого' существования, лежит *ложь - 'уродливый, низкий, некрасивый' обман.* Жизнь *обмеривает 'Ист.'*, т. е. *обманывает* в сторону НЕДО. Принцип ИМ - *не передать, не добавить:* огромное - умалить, высокое - снизить, низвести до своего среднего уровня, прямое - согнуть, искривить, истинное - исказить и т.д. Так называемая *правда жизни* с точки зрения 'Ист.' есть ложное, неестественное состояние *искривленности, заниженности, униженности,* т.е. это *НИЗКИЙ обман*¹¹, ср. *лож вижу втломанной прямою линией.* ИП,544.¹²

Рождаясь в мир, воплощаясь в тело, "сниходя" до жизни (*человек-то, на что мы осуждены.* ВЛ,243), душа "теряет" (мотив *'бить ниже себя'*). Ср. *До жизни человек - ВСЕ и ВСЕГДА, живая жизнь, Он - НОЕ-ЧТО и ТЕНЕРЬ (Есть, имеет - безразлично).* ВЛ,266; *Я дома: - посуда - метла - котлеты.* ПкТ,87. В этом смысле 'контакт художника с жизнью' есть осуществление 'низшего' долга - 'жизненного' долга души, напр. *служение дому, семье, любви (ср. пути дружбы), - в ущерб 'высшему' долгу.*¹³ Иными словами, это ситуация "зная большее, делать меньше".

Жизнь не удовлетворяет *насуущих требований души,* ср. *я о своей душе, о главной, о требовательной, о негодующей себе!* ПкТ,104. Душа-диктатор в праве на "свое", которое является для нее *необходимым условием существования.* 'Несоответствие' 'души' и ИМ, где все неу-

знаваемо искажено, - источник постоянной неудовлетворенности, основное разнovidности которой:

- 'душевная жажда (алчба, голод)'. Душе мало жизни. Им не по жажде, не утоляет душу: тело 'меньше' души, время 'меньше' вечности, внешнее 'меньше' внутреннего и т.д., - ибо есть предел предельному, всему 'земному', и нет предела беспредельному. Ср. Почему же ничто в этом мире Не утоляет? НП, "Жажда"; Зем-ля утолима в нас, бес-смертное - нет. Без дна наших чайных чаш - выше лба! Те-ла насыщаемы, бес-смертна алчба!. Ду-ша неустанна в нас и мало ей учт, ..тем и бес-сонен я, что негой не сит. Не той же ли горечью сжат, бдит соловей? Как будто бы море пью: что час - солоней! ИП, 669; Я не слепой: вижу, слышу, чую, вижу все, что полагается, но - мне этого мало. ВЛ, 261 ('малость' 5 чувств, недостаточность 'чувственного' восприятия).

- 'душевная астма', 'душевная усталость, скука, тоска'¹⁴, том-ление, беспокойство неутоленной души'. Душа устаёт от несвоего: от несвоей жизни, несвоего дела, на которое уходит жизнь. П, 497. Ей скучно в убогом, буднично-деловом, невеселом Им, ср. жизнь - страда земная Если бы Вы знали, как мне ску-у-учно с людьми. ПКТ, 47 сра-вни 'высокую' дворянскую скуку Стаховича, "Памяти Стаховича". Душа задыхается от груза несвоей жизни, изнемогая под бременем и в плену жизни, напр. служба дому, семье. Ср. мученики дома (долга); так, тяже-ло дыша, живу (не-живу), ПКТ; семья - сердце, которое разрастается в ущерб душе, душе совсем нет места... не продишавшись, душа соскае-ся. ПКТ; некогда о душе подумать. ПКТ; в жизни со всем приходится считаться, кроме души. ПКТ. В Им душа не дышит, а крипит, задыхается от отсутствия воздуха, т.е. "своей" жизни, ей нечем дышать, т.е. нет. Жизнь в Им 'мала' для вздоха души, отсюда задыхание, преткновенение, прекращение звуков. ИП. Так Цветаевскому поэту-лирику 'тесно' в реаль-ном, действительном мире, ср. Пастернаку, как всякому лирическому поэту, всюду тесно, кроме как внутри, во всем мире действия тесно, особенно же в самом месте мирового действия - нынешней России. Т2, 23.

2.7. 'ожесточение души как результат взаимодействия с Неист'. Основная реакция неудовлетворенной души на 'контакт' с Им, что есть претерпеваемое насилие, принимает форму либо ожесточения покорности, либо протестующего ожесточения:

- 'ожесточение покорности' есть претерпевание жизни, ср. Суще-ствования котловиною Сдавленная, в столбняке глушизи, Погребенная захво под лавиною Дней - как каторгу избивая жизнь. ПР, 148. Испол-нение 'жизненного' долга - жертвенный подвиг души, ср. героизм души - жить, "Земные приметы"⁴. Это подвиг, совершаемый душе вопреки, т.е.

подвиг 'нижней, жизненной' души "вопреки" 'высшей, небесной' душе. Например, "послушать" слез женских и отчего стону есть 'движение' против закону Спешащей реки. ИП, 229. Это путь, ведущий назад, в жизнь (т.е. 'обратен' 'истинному' : 'движению мимо, из жизни, вперед, вверх'), Таким образом, не радость приятия и покорности, не самоотдача в этом подвиге, а сознание долга (протестантского долга, как преодоление желания не-жить не своей жизнью и жить своей), сознание жертвенности ("положить душу за други своя" означает губить собственную душу, т.е. свою 'высшую, настоящую' душу) и осознание 'жизненного' подвига души как греха перед 'Вышним' (ибо 'высший' долг души - полет);¹⁵

- 'протестующее ожесточение' это отрицательная эмоциональная реакция души по поводу несовершенного и несправедливого устройства НМ. Это чувства, которые испытывает высший, живя среди благоденствующих низших. Сила чувств - огромная, т.е. это страсти души, ср. льву обиды; слону ненависти; лава ненависти; тигровая ярость и т.п. Диапазон чувств: от обиды, злости, взрывов гнева, холодной ярости в хребте, бешенства (ср. также водопадную высоту презрения; некасающую исконную ненависть Психеи к Еве. П, 311, и др.), мести - до готова мир взорвать.

Разгневанная, требовательная, воинственная душа, обуреваемая страстью справедливости, признает за собой право на негодование, ибо ЗНАЕТ, что жизнь, как она есть это низкий обман, и знает, КАК БЫТЬ ДОЛЖНО. Ср. храня память о совершенном божеском мире, он не терпит его таким, каким его сделали люди. Отличительная черта: его страсти - этические. Страсть справедливости, ..страсть совершенства. Т1; 151; Негодование. Презрение. Ком ОБИДЫ... Несправедливо. Неразумно. Не по божески. Не ЭТО... нам обещали, когда мы рождались. Кто-то не сдержал слова. П, 232; жалею свою голову, негодную на людей и на Бога. П, 77.¹⁶

Активное 'протестующее негодование' выливается в военные действия против НМ - от пощечины до бомбы.¹⁷ Ср. пощечина стихий, ИП; спор прародительной мощи природы с человеком, ИП; ощетиливаться пленным львом, ИП; ...и назначением : драться- ИП; через все вам лицо - автограф, ИП; сражаться с земными низостями дней, с людскими костостями, ИП; жест расправы; час бомбой паднет, ИП, и т.п.

Важно подчеркнуть, что презрение, ненависть к миру низшего выступает у Цветаевой как обратная сторона любви к высшему. Цветаевская душа это боец, солдат Романтики, защищающий мир высших ценностей. Ее кредо - ЗАЩИТА МИРА ВЫСШЕГО ОТ МИРА НИЗШЕГО. Ср. От всех обид, от

всей земной обиды Служить тебе плащом... При первом чернью занесенном камне Уже не плащ - а щит! ИП, 169.

Примечания

1. См. С.ЕЛЬНИЦКАЯ, "О некоторых чертах поэтического мира М.Цветаевой", в: *Wiener Slawistischer Almanach* 3 и 4 (1979), далее условно: WSA-3, WSA-4.

Принятые сокращения:

ПМ - поэтический мир

Ц - Цветаева

ПМЦ - ПМ Цветаевой

ИМ - 'истинный' мир

ВМ - 'Высший Мир' абсолютов, часть ИМ

ТМ - 'тот, нездешний' мир, часть ИМ

НМ - 'неистинный' мир

'соед.' - 'соединение'

'несоед.' - 'несоединение'

'ист.' - 'истинное'

'неист.' - 'неистинное'

'соотв.' - 'соответствие'

- знак 'соответствия'

'несоотв.' - 'несоответствие'

- знак 'несоответствия'

Примеры цитируются по следующим изданиям М.Цветаевой:

Избранные произведения, М.-Л. 1965 (сокращенно ИП; в скобках приводится сокращенное название, часто с номером страницы)

Несобранные произведения, Мюнхен 1971 (НП)

Неизданное. Стихи. Театр. Проза, Париж 1976 (Н)

После России, Париж 1976 (ПР)

22 Альманах Поэзия, М. 1978 (А)

Избранная проза в двух томах 1917-1937, Н-Й. 1979, том первый (Т1) 6 том второй (Т2)

Неизданные письма, Париж 1972 (П)

Письма к Л.Е.Чириковой, "Новый журнал", кн. 124, Н-Й. 1976 (ПкЧ)

Письма к А.Бахраху, "Мосты", 5-6, 1960-61 (ПкБх)

Письма к А.Тесковой, Прага 1969 (ПкТ)

Из переписки Рильке, Цветаевой и Пастернака в 1926 г., "Вопросы литературы", М. 4, 1978 (ВЛ)

Письма к В.Ф.Булгакову, "Встречи с прошлым", М. 1976 (ПкБг)

2. Сит.3 является вариантом более общей ситуации 'соединение несоответствий' (это картина мира на уровне архиситуаций, описываемых инвариантными смыслами 'соед./несоед.' и 'соотв./несоотв.', т.е. вне ограничительного признака 'ист./неист.', см. WSA 3): 'Соед. несоотв.' описывает различные случаи 'несоответствий' в мире, в жизни и их 'соединений' в нарушение законов созвучия и согласия (разнообразные браки с не-тем, разные браки, т.е. не в рифму, не в лад, не в тон, и т.д.). Ср. *жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо. Безошибочек первый слух. ИП. 'Соед. несоотв.'* - одно из проявлений хаоса земной жизни, другим ликом которого является 'несоединение соответствий' (частный случай этой ситуации - сит.2, описанная нами в WSA 4). Сравни примеры разлаженной гармонии из клятвы Тезея, ИП, 672, - *да бежит от звезд сон... да не коснется целом отчего Прага... жек да познаю хлад, друга - измену... царства разъятье...*

да не бежит вода в чан водоносов и т.п. Таким образом, ситуации, когда соединяется "не-то" и не соединяется "то", - наиболее типичные в ПМЦ формы 'хаоса' в мире нарушенной гармонии.

3. 'Брак с не-тем' для лирической пары "я" - "ты" есть 'соед. с другим (другой)'. Так, вместо союза *парных* "я" и "ты" (Лилит - до-первая, прапервая жена Адама, их союз - до и вне 'человеческих' браков, история которых начинается с брака Адама и Евы) - 'разрознение пары' и 'соединение непарных', напр. "ты" и *другая*, "мне" и "тебе" одинаково чужая, *здешняя*.
4. 'Ист.' помещается в рамки, предназначенные для 'Неист.' (см. описание Сит.1 'соед. неистинного', темы 'не-художник в жизни', WSA 4). Т. обр. 'Ист.' оказывается 'на несвоем месте', но вынуждено осуществлять нежелательный контакт с несвоим миром. Дисгармония подобного союза (ср. Гения с Гаммельном - *тот же брак, Что соловья с капустой! К Розе приписана соловью Страсть...Гения с Гаммельном - где же такт? Вкус? - не в родстве! не в тоне!* ИП,522) неизбежно приводит к нарушению этой неестественной, насильственной связи, так что Сит.3 переходит в Сит.4: 'соед. ист. и неист.'. И ПОЭТОМУ 'несоед. ист. и неист.'. Ср. *В эту плесень и в эту тень Водворившие мысль и песнь - (Потому-то всегда взриваемся!),* ИП,546; *Брак поэта с временем - насильственный брак, потому ненадежный, .. из которого рвется...измена за изменой с тем же любимым - Единым под множеством имен. "Поэт и время"*.
5. Напомним, что в ПМЦ выделенные нами ситуации 1-5 описывают картину мира с точки зрения 'пристрастной вовлеченности' (об инвариантных смыслах 'активное/пассивное' см. WSA 3). Рассмотрение картины мира с других точек зрения в ПМЦ - это предмет отдельного описания. Отметим лишь, что, напр. та же тема *бития* и *бита* имеет в ПМЦ и другое, бесконфликтное решение с точки зрения 'беспристрастной вовлеченности'. Так и таким изображен Цветаевой мир Пастернака в ее эссе "Световой ливень", отклике-апологии на книгу Пастернака "Сестра моя жизнь", Пастернаковский быт - одно из многочисленных явлений *жизни*, *истекающей светом*, это сама жизнь, в движении и многообразии, с которой поэт - В РОДСТВЕ. Эссе Цветаевой - пример "поэтического" моделирования мира Пастернака, и вполне соотносится с научным описанием его ПМ, в частности, формулирующим инвариантную тему ПМ Пастернака как 'единство и великолепие мира', см. А. ЖОЛКОВСКИЙ, "К описанию одного типа семиотических систем", в сб. "Семиотика и информатика", седьмой выпуск, М. 1976.
Сравни также другой пример - цветаевская Германия, где планы бытия и быта соответствуют по принципу "Богу - богово, Кесарю - кесарево", ср. *...в каждом конторщике дремлет поэт, .. в каждом портном просыпается скрипач...Вит они скрутили в бараний рог - тем, что всецело ему подчинились...нормность...не тягостятся... свободны. "О Германии"*.
6. Именно это и делает художник-мифотворец, творя 'иной, совершенный, истинный' мир: придает жизни ОСМЫСЛЕННОСТЬ, ВЫСШИЙ смысл Бытия, в частности, путем 'преувеличения', доведения жизни, как она есть до размеров жизни, как быть должна. Отсюда образы *микроскопа*, *увеличительного стекла* и других средств 'увеличения' в процессе миро-мифотворчества (см. Сит.5).
7. Ввиду чрезвычайного многообразия разновидностей мотивов, часто пересекающихся и совмещающихся друг с другом, не представляется возможным, в рамках данной статьи, дать описание в соответствии со строгой иерархизацией мотивов и их разновидностей. Мы ограничиваемся перечислением групп наиболее типичных мотивов Сит.3 и

иллюстративным описанием этих мотивов и некоторых их разновидностей, приводя примеры, цитаты и пояснительный комментарий.

8. Отношение 'высшего Ист.' к 'Низшему Неист.' выражается целой группой мотивов, напр. 'недоверие', 'неверие', 'равнодушие', 'нелюбовь', 'ненависть', 'непочтение', 'презрение', 'высокомерие', 'пренебрежение', 'отравление', 'брезгливость' и т.д. Эти мотивы, а также мотивы, описывающие реакцию 'души' на 'контакт' с ИМ (см. 2.7. 'протестующее ожесточение') фактически образуют единый комплекс, который определяет поведение 'Ист.' по отношению к 'Неист.', как в ситуации 'соединение', так и 'несоединение' с 'Неист.' (Сит. 3 и Сит. 4, соответственно). Поскольку мотивы, описывающие эмоциональное отъединение 'Ист.' от 'Неист.', лежат в основе всех действий и недействий 'Ист.', выражающих 'несоед. Ист. и Неист.' ('неприятие Неистинного', 'отказ от Неист.', активные действия до 'уничтожению Неист.' и т.д.), мы подробно рассмотрим их в описании Сит. 4.
9. Сравни, как, в свою очередь, Пушкин, напр. *царскую цензуру только с душой рифмовал*. ИП, 281. Поскольку ИМ и есть мир, увиденный глазами 'Истинного', любая ситуация, содержащая 'Неист.' (сит. 1, 3, 4), иллюстрирует отношение и точку зрения 'Ист.' на 'Неист.'.
10. В сит. 5 ('соед. истинного') *одиночество* есть результат 'отсутствия ненасущного, лишнего', т.е. 'без всего неист.', что означает, соответственно, 'присутствие самого насущного Ист.'. Так, напр. *тишина* понимается как 'присутствие высоких звуков', *покой* это 'высокое движение' и т.д.
11. С наличием в ПМЦ "двумерности" (ср. ИМ и ИМ), двух точек зрения, соотносенных по принципу "обратности", связана такая особенность поэтического словоупотребления Цветаевой как "двузначность языка", ср. *прямоказание (попросту, как есть, "то как все называют")* как принцип 'Неист.' и *иноказание* как принцип 'Ист.'. Отсюда "условность" языка и необходимость "заполнять смыслом" эти условные формы, интерпретируя их в терминах оценочного смысла 'ист./неист.' (т.к. именно эта оппозиция лежит в основе двумерия ПМЦ), вне чего они являются как бы пустыми, и выявляя, таким образом, их "ценность" в системе ПМЦ. Подробнее о проблеме *двузначного языка* см. в описании ситуаций 4 и 5.
12. Это определение-формула объясняет историю "сотворения мира" в ПМЦ. Вначале было Слово, Высший Замысел Бытия как идея ИМ, *настоящая высшая правда, высокая истина, умисел* Бога. Воплощение в жизнь, 'человеческое' осуществление исказило Высший Замысел. Человек нарушил: 'обузил', снизил, умалил, упростил, загрязнил и т.п. божественный замысел, разрушил красоту и величие Жизни как Бытия. Результатом этого является хаос и дисгармония ИМ.
13. Как мы уже говорили (см. WSA 4, примечание 14, природа души "цветаевского" типа двойственна (ср. 'низшая, земная' часть души: *нижнее во мне, не основная я, не настоящая я, жизненная я* и 'высшая, небесная' часть души: *высшее во мне, настоящая я, душа-Урания*). Контакт с 'этим' миром осуществляет 'земная' душа. Это же 'душевное' начало лежит в основе всех земных привязанностей души. 'Земная' душа это то же *сердце*, источник душевных страстей, ср. *только перья наши птичьи, сердце знойное, земное*, ИП. Таким образом, *художник в жизни* присутствует лишь 'малой' частью себя. Ср. *чем-то - здесь, ВСЕМ - за тем, пустям... на предместья... ИП, 549* (устремленность взгляда и души - за окно, за пределы дома, города, на просторы *загорода*); *Ничто - здесь, Да и то вполювинку, не весь! Запра*

там...ИП,493; Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой.ИП, 108 (добавим - да и то ЧТОБЫ ОТТОЛКНУТЬСЯ).

Итак, ногами поэт стоит на земле, а головой, полной серебряных звуков, витает в облаках, т.е. 'лучшей,высшей' частью себя принадлежит 'высшему'. Сравни о поколениях отцов: *по колено в земле, а сердцами в звездах*. "Отцам". Аналогичные примеры: *деревья - корнями в земле, а "верхом себя", листвою, пророчествуют в воздухе; храм* стоит на земле, а *шпильем* возносится в небо, и др. Эта двойственность оборачивается разорванностью. Ставни 'отрыв от земли' тех же действующих лиц (*поэт, деревья, шпиль храма* и т.д.) в сит.4 'несоед. ист. и неист.' : нога с заносом бега (ср. *крылатая нога*, сит.5 'соед. истинного'); голова отделяется от туловища, "Орфей"; деревья отрываются с *корнем* от земли, цикл "Деревья"; шпиль отрывается от храма, "Поэма воздуха", и т. д. В этом состоит особенность действующих лиц ТМ ('того' мира) и именно его низших сфер, ср. *первое, низкое небо*. Это примета всех, ходящих по грани НМ и ИМ (подробно об особенностях ТМ см. в статье с описанием сит.5).

14. Как и многие 'душевные' чувства, 'тоска по отсутствующему своему' фактически совмещает сит.2 ('несоed. со своим' : 'отсутствие своего'), сит.3 ('соед. с несвоим' : 'присутствие чужого'), сит.4 ('несоed. с несвоим' : 'нежелание быть с, участвовать в несвоем') и сит.5 ('соед. со своим' : 'желание своего').
15. Ср. *Вспомните Толстого - который, конечно, подвижник...но который за этот подвиг ОТВЕТИТ...Служил ли Толстой Богу, служа дому? Если Бог - труд, непосильное: да. Если Бог - радость, простая радость движения: НЕТ. Толстой, везя на себе Софию Андреевну плюс все включенное, не вишал, а хрипел...ПкТ,72. Отсюда - путь, обратный подвижничеству, всегда противопоставляемый заботам любви, труду любви, семье. А именно, это забота (ср. печение) о своей душе, ср. "пора и о душе подумать", но забота, понимаемая как долг, как осуществление *обязательстве к собственной душе*. Это и есть долг перед Высшим, ответ на зов Высшего: "Оставь отца своего и мать, и иди за мной.", - что и осуществляют герои Цветаевой в сит. 4 (см. раздел 'отрешение').*
16. Сама Цветаева уверяла, что рождена была для "апологии", а не для "критики". Ср. *Мой воздух с людьми - восторг. Отсюда мое оскорбление*. ТТ,97; *Как та с матросом - с тобой, о жизнь, Торгуясь: еще минутку Покравься*. ПР,119. Но "воздуха" Цветаевой всегда не хватало: жизнь - НЕ нравилась, ибо безнадежно отставала, не достигала до высокого идеала *как быть должно*. Сравни признание Ц. : *моя беда - в бодрствовании сознания, т.е. в вечном негодовании, в непримиренности, в непримиримости*. ПкТ,118. Типичная реакция протестующего сознания: "Почему так, как не надо?", "Почему не так, как надо?", "Разве так надо?" (задумано, долженствует быть), "Не так надо!", "Надо..." - и отсылки к идеалу **КАК БЫТЬ ДОЛЖНО**.
- Однако, в соответствии с характерным для ПМЦ беспредельным *повышением идей высокого*, помимо 'низшего', негодующего сознания душе присуще и 'высшее' сознание, признающее, в частности, что *никто не виноват*, сама виновата: "вольно же мне - ТАК воспринимать мир, так на него отзываться", ср. П,121. И действительно, НМ это продукт восприятия и сознания поэта, мир глазами его души, так же как реакция на мир, прежде всего, есть портрет этой души, а не реальное отражение мира. Именно в наличии этой способности (не всегда реализуемой практически) *судить здраво* мир и себя - "прорывы" пристрастной цветаевской души в беспристрастность, которую она так ценила в других, любимых ею, Высших. Отсюда, в част-

ности, понимание и признание того, что переполненность души ненавистью, гневом, обидой, возмущением, злобой, местью и другими подобными чувствами ср. *когда обиди опилась душа разгневанная. ИП; в ненависти неизбежной...ИП; в ненависти...праведным обещаншь гневом, Рукю правю Ми жил - левой! ИП, 236* есть САМООТРАВЛЕНИЕ выделено мною - С.Е. . Бит - это *ахиллесова пята* поэта. Но - то же сказал Ц. и о *вселенскости* поэта. В этом нет противоречия. Одно объясняет другое. Поэт был рожден для "вселенскости", предназначен для иной жизни: "крещен" на вечный пил в печи *смоляной поэтовой...на свие сил дела, на вершима женами* и т.д. (ср. стих "Крестины"). Такие "крестины" - как бы залог абсолютной неуязвимости против всего. Отсюда горделивое: *Каким опалюсь огнем? Каким убоюсь отрав?* и, в самонадеянной уверенности, что НЕ случится такое, - *Когда повергну - напомните!* Однако, крестили поэта на ТУ жизнь, а жить пришлось в ЭТОЙ. Именно этого оказалось непереносимо много для Ц.: несвоей жизни, обыкновенной жизни, как она есть (ср. *не ЭТО нам обещали, когда ми рождались. П, 232*). Поэтому "поперхивалась" Ц. постоянно, негодовала всегда; САМОотравлялась.

17. 'Соединение в конфликте' совмещает 'соед.' и 'несоед.', представляя собой смешанный тип 'соед.-несоед.'. Характер отношений 'Неист.' и 'Ист.' в сит.3 это "союз палача и жертвы", ср. 'губительное воздействие Неист. на Ист.'. Однако, 'Ист.' испытывает губительное воздействие 'Неист.' и в другом, более трагическом смысле. При всем, а вернее в силу этого, эмоциональном; сознательном и действительном отталкивании 'Ист.' от зла, оно *касается души, притягивается к ней* (П), ср. *тяготение вражды, канат ненависти* и др. Поведение 'Ист.' в отношении 'Неист.', включая действия, направленные на 'отъединение от Неист.', вплоть до 'уничтожения Неист.' подробно рассмотрено в сит.4, в свою очередь, тоже является лишь вариантом "союза палача и жертвы". Ср. *...заразность караемых нами недугов, наследственность вины. Преступник, насильственно избавляемый нами от болезни, передает нам болезнь. Каждый судья и палач - наследник...Секунда казни - секунда союза... "Земные приметы"*.

Таким образом, тема 'соединение в конфликте' является общей для сит.3 и сит.4.

Автор благодарит Л.Иорданскую и Ю.Щеглова, которые прочли статью в рукописи и сделали ряд полезных замечаний.

Ю.К.ЩЕГЛОВ (Montréal)

МИР МИХАИЛА ЗОЦЕНКО

В этой статье мы попытались очертить поэтический мир одного из лучших русских прозаиков XX века - Михаила Зощенко. Писатель этот принадлежит к числу наиболее труднодостижимых для читателя, не обладающего интимным знакомством с советской жизнью, психологией, культурой и речью определенной эпохи, давно ушедшей в прошлое. Мы надеемся, что эти заметки, призванные продемонстрировать единство и органичность произведений Зощенко, помогут такому читателю ближе подойти к пониманию их глубины и виртуозного словесного мастерства. Материалом для анализа послужили рассказы Зощенко 20 - 30-х годов, включая "Голубую книгу" (ГК), хотя по мере надобности мы используем и более поздние тексты.

Несколько слов о методах описания поэтического мира. В своей статье об Ахматовой (WSA, Bd.3) мы провели разграничение между (а) описаниями, где за инвариантную тему данного автора принимаются одна-две абстрактные формулы, многоступенчатое варьирование которых дает в конце концов все конкретные тексты; и (б) описаниями, в которых тематический уровень представляет собой целостную модель мира, несводимую к единой формуле. Именно такой характер имело исследование об Ахматовой, для которой не удалось найти достаточно простой и абстрактной темы, "объясняющей" большинство стихотворений. Напротив, к Зощенко, по-видимому, оказывается применимым первый путь описания, т.е. формулировка единой темы для большинства рассматриваемых произведений. Следует оговориться, однако, что, во-первых, наш материал ограничивается определенным периодом и жанром (юмористические рассказы одного десятилетия), и во-вторых, наш очерк, в котором приходится говорить слишком обо многом сразу, неизбежно страдает упрощениями и неточностями. Имея это в виду, начнем, как всегда, с инвариантной темы.

I. ТЕМА

Поднялась война буржуазная,
Огрубел, опустился народ...

"Кирпичики" - песня эпохи НЭПа

Некультурность. Жизненная философия зоценковского повествователя носит глубоко скептический характер. Мир управляется очень простыми законами, основанными на грубом материализме, и для романтических иллюзий в нем нет места. В частности:

а) Материальное важнее духовного. Основные мотивы человеческого поведения - выгода, стремление обогатиться, наесться, удовлетворить низменные инстинкты, уклониться от труда и т.п.

б) Субстанция важнее формы, "суть" имеет приоритет над "оболочкой".

в) Безусловное, непосредственное, прямое доминирует над условным, опосредствованным, этикетным. Зоценковские герои постоянно стремятся выйти из рамок условности и этикета. Кроме отрицательных проявлений, данная черта имеет и положительную сторону в виде непосредственности, эмоциональности, экспансивности, свежести реакций, типичных для зоценковского рассказчика. Эти качества роднят его с ребенком или дикарем.

г) Хаотическое, первобытное, необработанное, сырое преобладает над упорядоченным, культивированным, обработанным.

д) Простое, примитивное, грубое, косное, негибкое преобладает над сложным, уточненным, чувствительным, гибким. Сюда можно отнести, между прочим, типичную для зоценковских людей малоподвижность точки зрения: им трудно отвлечься от собственной точки зрения и переключиться на чужую, трудно представить себе существование иных миров, кроме их собственного.

е) Некрасивое, убогое, серое, посредственное, пошлое, ординарное, мелкое, бездарное имеет перевес над красивым, богатым, ярким, примечательным, экстраординарным, крупным, талантливым. Приниженность, подавленность, робость более естественны, чем свобода, самостоятельность, смелость, инициативность.

ж) Массовое, однотипное, коллективное преобладает над индивидуальным и оригинальным. Это отражается в характере зоценковского человека в виде своеобразного коллективизма мировоззрения. Некое теплое взаимопонимание связывает его со всеми другими носителями вышеперечисленных качеств.

Всю совокупность первых членов этих оппозиций - мы не ручаемся за то, что они в каких-то точках не пересекаются и не повторяют друг друга, - мы будем условно называть "некультурностью", а совокупность вторых членов - "культурой". Для дальнейшего чтения статьи важно понять, что эти два слова употребляются нами не в их житейском и словарном смысле, а в более широком. Например, стремление зощенковского повествователя снимать с вещей "маски" и интересоваться их "сутью" - в нашем понимании одно из проявлений некультурности (примат субстанции над формой).

Некультурность является наиболее устойчивой реальностью мира зощенковских рассказов 20-х годов, его доминантой, его твердым субстратом, его нормальным состоянием. Представление о некультурности как о норме, которое мы - ввиду его универсальности - вводим в зощенковскую тему, содержит в себе значительные возможности комического развития. В самом деле, это представление само по себе уже есть разновидность комической фигуры "приукрашивания", часто применяемая в черном юморе и в картинах, где наиболее вопиющие и ужасные ситуации часто воспринимаются участниками с полным спокойствием, как нечто само собой разумеющееся. Некоторое преувеличение темы 'нормальности' даст, с одной стороны, ситуации, где некультурность изображается как положительное, добротное начало, а с другой - такие, где она предстает как нечто автоматическое, что также дает комические эффекты.

Необычайно разнообразная, оригинальная и тонкая разработка темы некультурности в зощенковских рассказах позволяет говорить об авторе "Голубой книги" как о создателе целой культуры некультурности, остающейся в русской литературе уникальным памятником подобного рода.

Тема некультурности в различных ее аспектах разворачивается в двух основных сферах художественной структуры: в сюжете и в способах повествования (II и III разделы статьи).

II. СЮЖЕТ

1. Сюжетные мотивы

1.1. *Общее понятие о мотивах.* Говоря о сюжетной стороне зощенковских рассказов, мы будем пользоваться понятием "мотив". Формального определения этого термина мы дать не можем. Мотив - ситуатив-

но-событийная единица, обладающая собственной функцией в выражении темы произведения, Б.В. Томашевский определял мотив как "самое мелкое дробление тематического материала", вроде "Наступил вечер", "Раскольников убил старуху", "Герой умер" и т.п.¹ Понятно, что мотивов в таком смысле, а также их комбинаций, являющихся более сложными мотивами, у каждого писателя необозримое множество. Ориентироваться в этом множестве помогает наличие в нем типовых, или инвариантных мотивов, которые определяются Томашевским как "тематические единства, встречающиеся в различных произведениях и целиком переходящие из одного сюжетного построения в другое".² В нашем понимании инвариантный мотив есть некоторая специфическая сюжетно-ситуативная схема, получающаяся в результате применения определенных приемов выразительности к определенному элементу темы. Инвариантный мотив - абстракция, реализуемая в текстах в виде ряда более конкретных мотивов (например, типа проиллюстрированных выше). Инвариантные мотивы каждого писателя могут быть приведены в систему и перечислены, что уже неоднократно демонстрировалось.³ Их много и в новеллах Зоценко, хотя у него присутствует и большое количество неинвариантных (единичных, "разных") мотивов, не укладывающихся в сколько-нибудь устойчивые формулы.

То, каким образом сюжет рассказа складывается из мотивов, в данной работе не рассматривается. В основе новеллы может лежать один или несколько мотивов, как инвариантных, так и единичных. Среди инвариантных мотивов можно различать такие, которые чаще всего употребляются в качестве сюжетного стержня рассказа, и такие, для которых более типично выступать в периферийной роли, служить для развертывания стержневых мотивов. Но это не обязательно, и всегда возможны случаи употребления "стержневого" мотива в периферийной роли и наоборот.

1.2. *Мотивы у Зоценко.* По тематическому признаку мотивы зоценковских рассказов 20-х годов, как инвариантные так и единичные, можно разделить на четыре большие группы:

I. Мотивы, демонстрирующие некультурность (ее универсальность, могущество, устойчивость, нормальность и т.п.).

II. Мотивы, обличающие индивидуализм (зависть, стремление отделиться от массы и урвать за ее счет что-то лично для себя, хитрость, жульничество и т.п.). Примеры: эзпман глотает золотые монеты, чтобы их спрятать ("Сильнее смерти"); отец отказывается признать младенца, чтобы не платить алименты ("Папаша"); обыватель хвастает-

ся знакомством с наркомом ("Хороший знакомый"); ленинградская дамочка ищет у себя в комнате сокровище ("Клад").

III. Мотивы, обличающие бюрократизм. Например: человек безуспешно добивается ремонта ("Кошка и люди"); вовлекается в бессмысленную игру с бумажками ("Закорючка").

IV. Мотивы, изображающие легкомысленное и пошлое отношение к личной жизни. Например: несколько супружеских пар вовлечены в сложную адюльтерную комбинацию ("Забавное приключение", ГК); молодая женщина в погоне за выгодой связывается со многими мужчинами ("Ведная Лиза").

Инвариантная эссенцевская тема, в ее приведенной выше формулировке, ориентирована главным образом на первые две группы мотивов. На них - а точнее на группе I, связанной с "собственно некультурностью", - мы и сосредоточим свое внимание в этой работе. Нам кажется, что эти мотивы наиболее интересно и детально разработаны писателем (по крайней мере, в рассказах 20-х - начала 30-х годов) и располагаются ближе всего к "сути" его мировоззрения (особенно если учесть, что именно они находят себе весьма точные и разветвленные соответствия в сфере стиля и способов повествования - см. третий раздел статьи).

2. Мотивы, демонстрирующие некультурность

Тема некультурности как наиболее устойчивого, истинного, доминирующего состояния естественно воплощается в таких мотивах и сюжетах, где некультурность дает себя знать с большой силой, принимает парадоксальные и гиперболизированные формы и вступает в те или иные контрастные взаимоотношения с культурой. Как уже было сказано, далеко не все из этих мотивов инвариантные. Во многих рассказах представлены ситуации единичные, не находящие структурных параллелей. С них мы и начнем, а затем несколько подробнее остановимся на тех инвариантных мотивах, которые удалось обнаружить.

2.1. *Varia*. Довольно разнородные некультурные ситуации описываются в таких рассказах, как "Нервные люди" (ссора и драка в коммунальной квартире); "Воры" (кража в поезде); "Кризис" (опять коммунальная квартира - на этот раз с точки зрения тесноты и неудобств); "Веселенькая история" (пассажир пригородного поезда варварски подшучивает над соседкой); "Шапка" (машинист, потеряв шапку, останавливает поезд и привлекает к поискам всех пассажиров); "Научное явление" (праздность и любопытство уличной толпы); "Вольные" (посети-

тели амбулатории хвастаются друг перед другом болезнями) и др. В основе рассказа может лежать любой анекдот или курьезный случай, почерпнутый из быта, газетной хроники и т.п., - вплоть до самых мелких и тривиальных происшествий, вроде того, что кто-то наступил на ногу ("Душевная простота"). Связь подобных миниатюр с темой некультурности порой довольно проблематична; во многих из них эта тема выражается, по-видимому, не столько в плане событий, сколько в способе повествования.

Инвариантные мотивы, обнаруженные нами в новеллах о некультурности, объединяются в четыре группы: 'Поражение культуры (и Неожиданная победа культуры)', 'Благотворная некультурность', 'Неспособность ответить на культурный вызов', 'Автоматическая некультурность'.

2.2. *Поражение культурж*. Применение к теме 'доминирующей некультурности' одного из главных сюжетных приемов - отказа (простого или в составе конструкции "внезапный поворот") дает довольно широкую схему: 'некультурность, торжествующая после провала тех или иных культурных поползновений'.

Так, в нескольких рассказах сначала намечена ситуация традиционного культурного типа, например, романтические отношения, научный интерес, политика, похороны и т.п., а затем все сводится к воровству - одной из наиболее устойчивых реальностей зоенковского мира. В "Неизвестном друге" муж и жена получают анонимные письма интригующего содержания, цель которых - выманить супругов из дома и обокрасть квартиру. В "Святочной истории" инсценировка смерти имеет целью скрыть растрату казенных денег. В "Столичной штучке" герой пользуется уважением односельчан за знакомство с городом, которое, как потом выясняется, выразилось в тюремном заключении за кражу. В письме в редакцию "Тормозят науку" герой наблюдает в телескоп Марс и замечает затемнение рефрактора. Он думает, что труба заслонена какой-то планетой, но при ближайшем осмотре оказалось, что неизвестная фигура сперла с телескопа увеличительную стекляшку, через что смотреть на небесные миры.

Ряд новелл разворачивает контраст между духом и материей. Кто-то претендует на высокую духовность, но под давлением изменных материальных обстоятельств вынужден эти претензии отбросить. В "Даме с цветами" от возвышенных чувств бывшего интеллигента Горбатова (описываемых рассказчиком в издевательском тоне) ничего не остается, когда он видит труп своей утонувшей возлюбленной. В "Крестьянском самородке" автор чувствительных стихов о сельской природе уве-

рлет, что его рукой водит поэтическое вдохновение, но в конце вынужден признаться: +Какая поэзия! Жрать надо... Поэзия!... Не только поэзия, я, уважаемый товарищ, черт знает на что могу пойти... Поэзия... Второй год без работы пухну.+ В рассказах "Грустные глаза", "Врачевание и психика", "Очень просто" герои склонны идеализировать свои дурные настроения, относить их за счет таинственных душевных причин, нуждающихся в психоаналитическом лечении, тогда как причина оказывается сугубо физической и приземленной (туберкулез, жилищный кризис, глисты).

Та же отказная конструкция применяется для доказательства приоритета сущности над формой. В рассказе "Личная жизнь" герой полагает, что женщины не интересуются им из-за того, что он плохо одет, неатлетически сложен и т.д., но оказывается, что дело не в этом, а в "почти трехзначной цифре" его возраста: +Я попросту постарел. А я было хотел свалить на гардероб недостатки своей личной жизни.+ В "Рассказе левца" герой относит неуспех своего пения за счет репертуара, но выясняется, что дело в голосе: +Да нет, многие песни ваши хороши, но только квартирные жильцы насчет голоса обижаются. Козлитон ваш им не нравится.+

Торжество 'безусловного' над 'условностью' имеет место в тех рассказах, где герою предлагается какая-то роль. В определенный момент - а именно, когда действие, выполняемое по ходу роли, соответствует тем или иным некультурным устремлениям героя, - он эту роль отбрасывает и начинает действовать "взаправду". Таким образом, кроме 'безусловного', здесь торжествуют и другие аспекты некультурности, обычно 'материальный интерес'. В "Отхожем промысле" проститутка предлагает соседу по квартире сопровождать ее в ресторан под видом кавалера; тот пользуется этим, чтобы поесть и выпить за счет клиента девицы, что планом не предусматривалось. "Рассказ про одну корыстную молочницу" (ГК): молочница за деньги устраивает фиктивный брак докторши со своим собственным мужем, муж не хочет уходить от докторши, фиктивный брак превращается в настоящий: +Да нет, я раздумал вернуться! Я, говорит, с этим врачом жить останусь. Мне тут как-то интересней получается.+ "Монастырь": подставное лицо, получив от монахов деньги на покупку имения для монастыря, покупает это имение для себя. Самый известный из рассказов с этим мотивом - "Актер". Спектакль срывается, потому что все нарушают театральную условность: зрители, узнав в одном из исполнителей своего знакомого, громко его приветствуют, а актеры под видом сценического грабежа

учиняют настоящий.

К мотиву роли близка ситуация, когда героя предлагают такую профессиональную деятельность, под видом которой он может легко удовлетворять свои некультурные устремления. В рассказе "Какие у меня были профессии" работой героя оказывается дегустация масла, сыра и вина. В рассказе "Диктофон" некоего моряка торгового флота просят ругаться в диктофон, чтобы испытать его технические качества, что он и выполняет с большим усердием.

К 'Поражению культуры' примыкает мотив, противоположный ему: по порядку членов, но также основанный на отказе (внезапном повороте) и выражающий ту же тему универсальной некультурности, - 'Неожиданная победа культуры'. Мы имеем в виду рассказы, где герои сначала принимают какие-то события за проявления некультурности, потому что исходят из общих законов бытия. Но потом, к их изумлению, оказывается, что закон нарушен и налицо вполне культурная ситуация. Таковы "Встреча" (герой на пустынной дороге принимает обратившегося к нему человека за грабителя, пускается наутек, тот бежит за ним и, догнав, спрашивает, сколько времени); "Уличное происшествие" (толпа, увидев милиционера, идущего с женщиной, полагает, что мильтон самогонщицу волокет в милицию, оказывается, что тот прогуливается со знакомой дамой); "Доктор медицины" (врача-общественника принимают за спекулянта); "Ростов" (герой принимает спортивные занятия за хулиганство); "Случай" (подрабатывающего рубкой дров студента принимают за вора); "Поездка в город Топцы" (герой достает железнодорожные билеты у спекулянтов, не подозревая, что их можно купить в кассе).

2.3. *Благоприятная некультурность.* Одно из комических преувеличений темы 'некультурность' - норма состоит в том, что некультурность изображается как нечто позитивное и полезное. В ряде рассказов она выступает как положительное начало, облегчающее героям жизнь и помогающее разрешать разного рода кризисы. Этот мотив разрабатывается у Зощенко в сюжетные построения двойного рода - "каузальные" и "ментальные".⁴ В сюжете каузального типа герои переживают какие-то трудности, и некультурность приходит им на помощь, поворачивая события в сторону "хэппи-энда". В сюжете ментального типа герои также испытывают трудности, но неправильно понимают их причину, считая ее культурной (или нейтральной по отношению к оппозиции 'культурное - некультурное'). Кризис разрешается, когда оказывается, что его причина - "все-навсегда" некультурность; поняв это, все испытывают

облегчение. Рассмотрим рассказы, построенные по этим двум схемам.

а) Некультурность приходит на помощь. В рассказе "Бочка" воровство, используемое как постоянно действующая сила природы, помогает кооператорам избавляться от испорченного товара. Рассказ "Не все потеряно" повествует о том, как житейские заботы, вызванные воровством, квартирными дрызгами и т.п. помогают расслабленному и разочарованному интеллигенту найти смысл жизни. +Он форменно воспрянул духом и превратился в энергичного достойного гражданина.+ В оптимистическом духе рассказчик предвидит разные другие счастливые обстоятельства, которые и впредь будут скрашивать существование героя: +Может быть, председатель в суд на него подаст за неплатеж. А там, может, угрозыск снова вызовет его по поводу похищенных вещей... И, может, он помрет счастливый, в полном довольстве. И, помирая, будет думать о своих делах, которые наполнили его жизнь, и о той борьбе, которую он с честью вынес на своих плечах. Недаром в свое время товарищ Буденный воскликнул: "И вся-то наша жизнь есть борьба!" + Мотив полезной некультурности совмещается здесь, как мы видим, с характерным эщенко-ским снижением интеллигентских духовных драм и романтических штампов.

в "Рассказе о том, как жена не разрешила мужу умереть" (ГК) - умирающий по требованию фурии-жены вынужден собирать милостыню, и это усилие помогает ему превозмочь болезнь и выжить.

В пресловутых бытовых неудобствах советской жизни часто обнаруживается положительная сторона. В "Семейном купоросе" показано, как жилищный кризис способствует прочности советской семьи. "Выгодная комбинация" - рассказ о том, как герой, потратив целый день в очередях, не успевает купить то, что ему нужно, в результате чего имеет экономию. "Кризис" - гротескное изображение коммунальной квартиры, где молодая семья живет в ванной комнате. Это имеет то преимущество, что можно купать младенца: +И даже, знаете, довольно отлично получается. Ребенок то есть ежедневно купается и совершенно не простуживается.+

Отсутствие или неисправность технических удобств может предотвращать идеологически невыдержанные или антиобщественные действия. В "Тормозе Вестингауза" пьяный пытался остановить поезд, но хулиганство не состоялось, так как тормоз не сработал. "Мелкота" - история того, как один умирающий допустил идейные шатания, запретив сжигать себя в крематории (в 20-е годы кремация считалась "передовым" способом погребения). Выздоровев, он сожалел о допущенной слабости,

но потом сообразил, что вопрос этот неактуален, поскольку крематория в Ленинграде еще нет.

б) Унавание приносит облегчение. Герой может думать, что причина его неприятностей лежит в формальном плане, тогда как на самом деле речь идет о субстанции. В рассказе "Рабочий костюм" героя не пускают в ресторан. Уверенный, что дело в провозе, он произносит слезливую речь о неуважении нэпманов к рабочему классу. Но когда ему говорят: «Брось, товарищ, трепаться! Пьяных у нас правило - в ресторан не пущать. А ты даже на лестнице наблевал!» он приятно поражен и уходит довольный. В других случаях бытовое свинство может приниматься за "научный" (медицинский или социальный) казус. В рассказе "Четыре дня" герой серьезно встревожен землистым цветом своего лица и собирается идти к врачу, но к радости его и домашних оказывается, что он просто давно не мылся. "Тримаса нэпа": пассажиры пригородного поезда возмущаются грубым обращением некоего франта с пожилой женщиной, думая, что налицо эксплуатация наемного труда. Когда они узнают, что это сын хамски обращается со старухой-матерью, то признают ситуацию нормальной и извиняются за вмешательство в мужие семейные дела.

2.4. *Неспособность ответить на культурный вызов* - группа мотивов, основанная на приеме контраста. В данном случае применяется весьма распространенный тип контрастного построения: с одной стороны, даются некоторые условия, способствующие результату А, с другой - его отсутствие, т.е. не-А или даже анти-А. Герой попадает в ситуацию, заведомо требующую культурного поведения или предрасполагающую к таковому. Но он не оказывается на высоте положения и ведет себя некультурно. Можно выделить несколько мотивов этого рода, в зависимости от типа культурной ситуации и, соответственно, типа некультурного поведения.

а) Ситуация требует *условного* поведения - герой *отбрасывает условность*, действует всерьез, "взаправду". Типичный пример ситуации, навязывающей условность, - театральная игра; уже говорилось о том, как вопиюще нарушается условность в рассказе "Актер". Обратим также внимание на рассказы, где некий объект требует "относительного" подхода, обусловленного определенным контекстом, но некультурный герой обращается с ним как с "абсолютной величиной", вне этого контекста. Таковы "Утонувший домик", где жильцы дома перевешивают на крышу (чтобы не украли) табличку, указывающую уровень воды во время последнего наводнения; "Скверный анекдот", где администратор распределяет среди сотрудников билеты на концерт, но тут же отбирает их для

отчетности; "Игрушка", где герой оказывается вынужден повесить неработающую механическую игрушку на стену для украшения. Эти примеры смыкаются с другой разновидностью (Неспособности ответить на культурный вызов) - с нелепым использованием техники (см. ниже).

б) Ситуация требует вести себя *этикетно* (т.е. опять-таки условно), а также *красиво* (широко, "крупно"), герой же ведет себя *неэтикетно и некрасиво* (мелочно, пошло). Наиболее типичная разновидность подобной ситуации - ухаживание за дамой. Классический пример - "Аристократка": герой приглашает даму в театр, разрешает ей съесть одно пирожное, и когда дело доходит до четвертого пирожного, кричит: +Ложь, говорю, взад!+ Другие примеры. "Часы": у героя в трамвае украли часы, и +Вася, конечно, сразу на даму свою подумал, не она ли вообще увела часы.+ "Расписка": герой требует от дамы расписку в том, что она не будет иметь к нему претензий, если родится ребенок. "Любовь": на парочку нападает грабитель, и герой не только не защищает свою даму, но и жалуется: +Даму не трогайте, у ей и шуба, и га-лоши, а я сапоги снимай.+ "Жених": герой женится, чтобы было кому вязать снопы; сватовство сопровождается сценами, напоминающими о покупке лошади. "Именинница": мужик заставляет жену-именинницу месить грязь, идя за телегой, так как бережет лошадь. "Свадьба": жених на свадьбе не может опознать свою невесту и пристаёт ко всем женщинам подряд.

Другая разновидность этикетной ситуации - гостеприимство. "Хозрасчет": хозяин приглашает на обед знакомых и развлекает их разговорами о том, как дорого стоит накормить и напоить гостей. "Гости": хозяин учреждает надзор за гостями, чтобы они не украли чего-нибудь; обнаружив пропажу лампочки, устраивает обыск и т.п. "Елка": хозяйка и гости ссорятся из-за новогодних подарков, хозяйские дети разгоняют гостей. "Стакан": хозяйка набрасывается на гостя из-за разбитого стакана.

Третья разновидность ситуации, требующей вести себя красиво и с достоинством - смерть, похороны. В "Рассказе о беспокойном старике" (ГК) умершего кладут на ломберный столик и перетаскивают по коммунальной квартире, как вещь, посреди ругани и скандала. В "Как жена не разрешила мужу умереть" (ГК) жена заставляет умирающего мужа просить милостыню, чтобы обеспечить ее на первое время вдовства.

Наконец, в рассказе "Пасхальный случай" описывается скандальное поведение героя во время церковной службы.

Во всех этих случаях мелочный материальный интерес заставляет

героя отбрасывать этикет, и это делается в простоте душевной, как нечто само собой разумеющееся.

в) Ситуация требует от героя некоторой элементарной *упорядоченности* (соответствия принятым стандартам в поведении, одежде и т.п.), герой же находится во власти *хаоса* (ведет себя беспорядочно, неаккуратно). Рассказов, где герой предстает неумытым, растрепанным, полуодетым, пьяным и т.п. и по ходу действия погружает в некультурности все больше и больше, довольно много, и они различаются в основном тем, в каком именно общественном месте разворачивается действие. "Прелести культуры": герой в театре вынужден снять пальто, а под пальто оказывается ночная рубашка. "Прискорбный случай": герой приходит пьяным в кино, его рвет, он скандалит, требует вернуть деньги за билет. "Рабочий костюм": то же в ресторане. "Операция": герой в кабинете врача вынужден снять ботинки, носки оказываются грязными. "Мещане": человек в запачканной краской спецовке и с ведром краски пытается сесть в трамвай. "Тяжелые времена": герой вводит лошадь в магазин.

Некоторые рассказы касаются поведения советского человека за границей: "Западня" (не спускает воду в унитазе), "Хамство" (не дает на чай).

г) Ситуация требует *тонкости*, деликатности, гибкости, технического умения, герой же действует *грубо*, негибко, топорно, по-варварски.

Культурный вызов может иметь вид какой-то деликатной психологической или культурно-просветительской задачи. В "Агитаторе" герою поручают собирать среди крестьян деньги на самолет, в "Речи о Пушкине" докладчик говорит о поэзии. В обоих случаях герой проявляет невежество и глубокое недоверие к той сфере культуры, которую он должен пропагандировать. Несколько рассказов повествуют о технической, экономической или медицинской задаче, также решаемой варварскими методами. "Режим экономии": экономят топливо, отказываясь оталливать уборную; в результате люди простуживаются и лопается труба. "Летняя передышка": с целью экономии электроэнергии жильцы сначала устанавливают в квартире полицейский режим с проверками и обысками комнат, а потом вовсе отрезают провода. "Медицинский случай": врач-самородок лечит немоту методом внезапного испуга, в результате чего немадя обретает дар речи, но становится придурковатой. "Поимка вора оригинальным способом" (ГК): для выяснения, кто крадет дрова, в поле закладывает динамит; вора обнаруживают, но при этом разрушен

дом и имеются жертвы.

Несколько рассказов основаны на том, что в распоряжении героя оказывается тонкое техническое устройство или иной предмет культуры, с которым тот обращается нелепо и неумело, что иногда приводит к разрушению объекта. "Попугай": герой пытается продать крестьянам попугая, от жары и варварского обращения птица гибнет. "Диктофон": сотрудники учреждения, испытывая работу американского звукозаписывающего устройства, записывают ругательства, стрельбу и т.п.; в конце концов диктофон ломается. "Твердая валюта": рояль разбирают на части и продают по кусочкам. "Качество продукции": немецкий порошок от блох используется как пудра. "Телефон": герой бессмысленно смотрит на телефон, не находя ему применения: +Сижу я, знаете, у стены. Смотрю, как это оно оригинально висит.+ "Утонувший домик", "Скверный анекдот", "Игрушка" - см. выше.

д) Ситуация имеет *экстраординарный* характер, является в том или ином отношении интересной или замечательной - герой же погружен в свои *мелкие, обычные, тривиальные* дела и не обращает на происходящее никакого внимания.

Примеры. "Жертва революции": во время Октябрьской революции герой поглощен своими делами и попадает в тривиальный уличный инцидент - сбит мотором. "Исторический рассказ": вместо того, чтобы посмотреть на Ленина, герой ищет карандаш, чтобы записать свой якобы исторический разговор с шофером Ленина. "Пушкин": вся Россия отмечает юбилей Пушкина; дома, где он жил, превращают в музеи; Головкин, проживающий в одном из таких домов, тяжело переживает потерю жилплощади. "Землетрясение": герой, мертвецки пьяный, не замечает Крымского землетрясения 1927г. В рассказах "Кинодрама" и "Прелести культуры" мотив применен в зародышевом виде и в эпизодической роли: +И какая это была лента - прямо затрудняюсь сказать. Я все время штаны зашивал... Еще веревочку я на полу нашел. Полсеанса искал. / Первый акт проходит хорошо. Только что холодно. Я весь акт гимнастикой занимался.+

е) Ситуация представляет собой некую *возможность яркого и талантливое поведение*: герою даются свобода и средства для того, чтобы проявить изобретательность, осуществить свои мечты, сделать интересный выбор и т.п., но герой не умеет этим воспользоваться, ведет себя серо, бездарно, примитивно.

Возможности, предоставляемые герою, - это деньги, права, привилегии, время, технические удобства. Как же он ими распоряжается?

В рассказе "Богатая жизнь" герой, выиграв пять тысяч, приобретает дрова, пшено, кастрюли и т.п., а вместе с ними - и новые заботы: +Сию, скажем, за пивом, а в груди сосет. Может, сию минуту дрова у меня сперли. Или, может, в квартиру лезут. А у меня самовар новый стоит.+ То же в "Счастье": +Эх, и пил же я тогда! Два месяца пил. И покупки, кроме того, сделал: серебряное кольцо и теплые стельки.+ "Пассажир" - история того, как герой получил бесплатный билет в Москву, доехал со страшными мучениями до столицы и тут же вернулся обратно. "Телефон": о ненужном герою аппарате уже говорилось выше. "Родные люди": матери и заключенному сыну не о чем говорить во время тюремных свиданий, хотя оба они и сетуют на их краткость. "Чудный отдых": герой томится от скуки в доме отдыха, пока не находит себе занятия - игру в домино. В "Аристократке" знакомство с дамой - не только этикетная ситуация, но и возможность интересного времяпровождения, которую герой использует весьма бездарно: +Приму ее под руку и волочусь, что жука. И чего сказать - не знаю, и перед народом совестно...+ Говорить со своей дамой Григорий Иванович умеет только о водопроводе.

ж) Несколько рассказов посвящено некультурности учреждений, обязанных быть культурными, в частности, медицины и сервиса. В "Ване", "Порицании Крыму", "Спи скорей" и др. сфера сервиса воплощает собой хаос вместо порядка, грубость вместо тонкости, массовый подход к человеку вместо индивидуального. Часто применяется известный комический мотив обращения с человеком как с неодушевленным предметом. В "Кинодраме" герой полагает в кинотеатре в давку: +А меня вдруг стиснуло, как севрюгу, и понесло вправо... - Граждане, кричу, - легче за ради бога! Дверь, говорю, человеком расколоть можно... Так, - думаю, - двери уж начали публикой крошить.+ В "Пассажире" начальник поезда бесстрастно констатирует: +У Вологое завсегда пассажиры вниз сваливаются.+ В "Истории болезни" отношение к больному (т.е. к человеку, требующему особо деликатного обращения) как к бесчувственному "бревну" подчеркивается многократно. +Пойдемте, - говорит, - больной, на обмывочный пункт... - Я, говорю, не лошадь, чтобы меня обмывать. / - Нет, - говорит, - я больше люблю, когда к нам больные поступают в бессознательном состоянии. По крайней мере... они не вступают с нами в научные пререкания. / А не то мы действительно от трех до четырех выдадим вас в виде того, что тут написано (т.е. трупа), тогда будете знать.+

То же самое в "Рассказе о беспокойном старике": человека, заснувшего летаргическим сном, перетаскивают с места на место, как мешающую всем мебель. Другое типичное мучение - учреждение, оказывающее сервис, гоняет клиента туда-сюда, заставляет прибегать за услугой много раз, выдвигает каждый раз новые условия и т.п.; таковы рассказы "Зубное дело", "Баня", "Галоши", "Происшествие на Волге" (ГК) и др. Клиент может получать отказ в обслуживании, подвергаться оскорблениям и даже побоям, как в "Истории с переодеванием", "Страданиях молодого Вертера" (ГК).

2.5. "Автоматическая некультурность". Целая группа мотивов выражает тему 'некультурность как универсальный закон' в карикатурно преувеличенном виде: человек изображается как механическое устройство, которое автоматически начинает действовать некультурно, стоит лишь слегка ослабить ограничения, налагаемые цивилизацией. Так падает выпущенное из руки яблоко, распрямляется пружина, устремляется через прорванную плотину вода и т.п. Комизм этих мотивов связан, очевидно с той "механизацией живого", которую Бергсон считает наиболее общей формулой смешного.

а) Герой автоматически берет *бесплатное*, даже когда оно ему не нужно, - например, едет по даровой путевке из Ленинграда в Москву, испытывая при этом страшные мучения ("Пассажиры"). В рассказе "Сколько человеку нужно" (ГК) философия бесплатного развития подробно. +Если подумать, что с завтрашнего дня трамвай будет бесплатный..., тут не только, наизвиняюсь, на подножках, тут на электрической дуге будут ехать... Другому вовсе не надо ехать - ему всего два шага шагнуть..., а он непременно поедет. Он непременно захочет проявить свою угнетенную амбицию... Его могут там задавить до смерти. Но это ему неважно. Ему бы только поехать. А там хоть трава не расти.+ В подтверждение рассказывается история паренька, дорвавшегося до бесплатной карусели: +Только когда он совсем сомлел и стал белый, как глизна, он позволил себя снять своим друзьям. И то брыкался и не хотел допустить, чтоб его сняли... Потом, оправившись, обратно полез на лошадь и крутился до тех пор, пока снова не захворал.+ (Побочный мотив 'безуспешных попыток оторвать' героя от желанного объекта встречается и в других рассказах, например, "Аристократка", где обеспокоенный кавалер пытается удержать свою даму от конвейерного поглощения пирожных). Зощенковский персонаж, чтобы не упустить бесплатного, готов применять предмет не по назначению - подобно тому, как дикарь вдевает ложку в нос. В "Слабой таре" читаем: +Он такой

белокурый, в очках... Может быть, он служит на оптическом заводе, и там даром раздают очки.+ В "Качестве продукции" Гусев спешит воспользоваться старым бельем, оставшимся от иностранца: +Тут хозяйка налегла на оставленную продукцию. Сам Гусев даже подробный список вещей составил. И уж, конечное дело, сразу свитер на себя напялил и кальсоны взял.+ (подчеркнуто нами. Ю.Щ.). Заграничный порошок против блох Гусев применяет в качестве пудры. Автоматически используется и малейшая возможность уклониться от платежа. Герой буйно радуется, узнав в трамвайном кондукторе своего родственника, так как видит в этом гарантию бесплатного проезда ("Не надо иметь родственников"). В "Хорошем знакомом" герой, спеша по делам, самовольно дает сигнал отправки трамвая, не дождавись кондуктора. +Публика глядит - пассажир и звонки названивает, и денег не берет, и жалованья не требует. Пожалуйста, думают. Дешевле ехать. И молчат.+

б) Персонажу предлагается *роль* или должность, *условно снимающая* некоторые культурные ограничения, и это служит ему поводом для безусловно некультурных действий. Мотив "роли" затрагивался выше; сейчас нас интересуют те его проявления, в которых некультурное поведение имеет автоматический оттенок. Это наблюдается в двух рассказах: "Актер" и "Диктофон". Оба раза (актеры-любители, по-настоящему вытаскивающие у героя бумажник на сцене; матрос, в экспериментальных целях ругающийся в диктофон) снятие ограничений освобождает мощные запасы некультурной энергии, что выражено применением мотива 'безуспешные попытки оторвать персонажа от объекта'. +Отбивавсь от них. Прямо по роже бью... Стегаю прямо по рылам. Вижу - один любитель кровью исходит, а другие в раж вошли и наседают. / Моряка еле оттащили от диктофона.+

в) Всякое *отступление от заведенного порядка* автоматически толкает граждан на путь некультурного поведения. Например, кража более чем вероятна, если вещь оказывается неохраняемой, если происходит авария, гаснет свет, начинается суматоха, много людей собирается в одном месте и т.п. Как и в случае с бесплатностью, есть рассказ, содержащий прямое рассуждение на эту тему - "Воры": +Там в Финляндии, говорят, квартиры можно даже не закрывать... А если, например, на улице гражданин бумажник обронит, так и бумажник не возьмут... Вот дураки-то! Ну, деньги-то из бумажника, небось, возьмут. Это уж не может того быть, чтобы не взяли. Тут не только руки отрезать, тут головы начисто оттяпывать - и то, пожалуй, не поможет.+ В рассказе "Пассажир" герой падает с верхней полки: +А в вагоне шум такой про-

исходит. Это пассажиры шумят, не сперли бы, думаю, ихние вещи в переполохе.+ В "Не все потеряно" открытая дверь +навела на определенные мысли проходящих граждан..., одним словом, эту квартиру в ударном порядке обчистили... Он [хозяин квартиры] в первую голову разогнал собравшихся жильцов, чтобы они, так сказать, под горячую руку не вынесли остальное имущество.+ В рассказе "Гости" хозяева обща учреждают слежку за гостями: +Не последишь, так могут в две вечеринки все имущество вместе с кроватями и буфетами вывезти.+

г) Другие ситуации. Два рассказа, "Аристократка" и "Баретки", строятся по одной и той же сюжетной схеме: герой завладевает желанным объектом, пользуясь своей "безответственностью", в расчете, что за него заплатит спутник, в чьи обязанности это входит (дама ест пирожные; девочка надевает сапоги и в них выходит из магазина). Спутник (кавалер, отец) оказывается в неловком положении: считает деньги, пререкается с владельцем товара, пытается обуздать аппетиты своего протеже.

Иногда ослабление культурных ограничений выражается в том, что герой поссорился со "сдерживающей" инстанцией и поэтому не ощущает больше необходимости соблюдать приличия. Пример - грубость Григория Ивановича в той же "Аристократке": +Все равно, думаю, теперь с ней не гулять, - Ложи, - говорю, - к чертовой матери!+ Нечто похожее - в "Рассказе о человеке, которого вычистили из партии" (ГК). Будучи исключен из партии, герой думает: +Сколько лет я крепился и сдерживал порывы своей натуры. Вел себя порядочно... Сколько лет я портил себе кровь разными преградами. И то нельзя, и это не так, и жену не поколотить. Но теперь это кончилось, аминь+, и начинает пить, драться, бить стекла и т.п. Иногда право на некультурное поведение герой усматривает в вульгарно понимаемых советских лозунгах о равенстве женщин, о вреде мещанства ("Забывший лозунг", "Мещанство").

Автоматизм некультурности позволяет использовать ее в хозяйстве, как энергию ветра или воды. В "Бочке" кооператоры избавляются от протухшей капусты, оставляя ее без присмотра: +Выперли мы бочку во двор. На утро являемся - бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту. Очень мы от этого факта повеселели... Славно, товарищи, пуцай теперь хоть весь товар тухнет, завсегда так делать будем.+ То же самое - в книжке Зоценко и Радлова "Веселые проекты" (Л. 1928), где предлагается экипаж "Карнизомобиль", для движения которого +использованы естественные силы природы - падение карниза или части его.+ Трактовка воровства как массового, "естественно-научного" яв-

ления чувствуется в рассказе "На живца", где женщина в трамвае экспериментирует, ловя воров на приманку.

2.6. *Цепная реакция некультурности.* Наряду с "Автоматической некультурностью", имеется еще один мотив, выражающий тему универсального закона в преувеличенном виде, менее распространенный, но не менее характерный и памятный читателям. В нескольких рассказах некультурное поведение, обычно воровство, представлено как всеобщая повальная болезнь или как поветрие, быстро переходящее от человека к человеку и захватывающее целые коллективы. Сюда относятся рассказы: "Собачий нюх", где собака-шнейка, вызванная в связи с кражей шубы, поочередно уличает в тех или иных неблагоприятных делах всех участников массовой сцены, в том числе и персонажей "рамочных" - самого следователя и рассказчика; "Интересная кража в кооперативе" (ГК), где, воспользовавшись обнаруженной недостаточностью товара, сотрудники магазина крадут все, что подвернулось под руку; здесь представлен, очевидно, и мотив автоматического воровства под прикрытием суматохи, см. выше 2.5. в); "Засыпались", где ворами оказываются все работники текстильной фабрики; "Рассказ о банях и их посетителях" (ГК), где в поисках человека, укравшего чужие вещи в бане, милиция приходит на квартиру к некоему Селифанову, который оказывается не причастным к этой краже, но тут же уличается в другой; "Воры", где герой, пришедший в угрозью заявить о краже чемодана, кончает тем, что сам крадет карандаш: +Агент говорит: -У нас даром, что особый отдел, а в короткое время пассажиры весь прибор разворовали. Один сукин сын даже чернильницу унес. С чернилами.+ "Цепное" построение сюжета характерно и для некоторых рассказов и пьес Зоценко из "адьюльтерной" серии, в которых многочисленные действующие лица оказываются связанными в сложные амурные комбинации.

2.1. - 2.6. Отметим некоторые важные инварианты, в принципе связываемые с любыми из вышеперечисленных мотивов.

Защита героев своего поведения - мотив, весьма существенный тематически (выражает 'нормальность', 'универсальность', общепринятость некультурности), особенно типичный для рассказов с 'беспособностью ответить на вызов'. Герой не может понять предъявляемых ему культурных претензий и упорно настаивает на правильности своих действий. Это сопротивление культуре в ряде рассказов организует сюжет: дядя отказывается платить деньги племяннику - кондуктору трамвая, считая, что родство дает право на бесплатный проезд ("Не надо иметь родственников"); пьяный рвется в ресторан, не понимая, за что

его не пускают туда ("Рабочий костюм"), или, выведенный из кинотеатра, настаивает на возврате денег ("Прискорбный случай"); герой пытается ввести лошадь в магазин и сетует на новые порядки, не допускающие этого ("Тяжелые времена"); пролетарий влезает в трамвай в грязной спецодежде, его силой высаживают ("Мещане"). Для защиты своей некультурности герой охотно использует авторитетные лозунги ("Забытый лозунг", "Мещанство"). Как и 'Благотворная некультурность', данный сюжетный мотив имеет ряд соответствий в сфере способов повествования, где снятие акцента с некультурности, ее изображение в положительном свете, неправильная мораль, занимают важное место.

Кроме инвариантных мотивов того типа, что здесь описаны, т.е. определенных конфигураций сюжетно-ситуативного плана, следует выделять, по-видимому, и инварианты несколько иного рода - постоянные характеристики, или аспекты, сюжетного действия. Они проявляются в способах конкретизации мотивов, в выборе деталей, в придании поведению персонажей тех или иных нюансов и т.п.

Оставовимся на двух таких аспектах.

а) *"Мизерность"* - исключительно мелкий масштаб событийного плана эшечковских новелл. Конфликты и драмы, счастье и горе их персонажей часто имеют своим предметом что-то совершенно ничтожное, разыгрываются на крайне тривиальном материале. Драка в коммунальной квартире из-за ежика для чистки примусов, который одна соседка взяла у другой; скандал из-за разбитого в гостях стакана; длительные хлопоты героя в связи с потерей рваной галоши - вот типичные неприятности в этом мире. Пропажа лампочки в двадцать пять свечей - достаточный повод для хозяев, чтобы учинить гостям личный обыск. Пропажа часов - это уже целая трагедия. Владелец часов настолько потрясен, что обвиняет в краже свою даму, а та, хотя и расстроена, проявляет понимание: +Василий, говорит, Митрофанович, против вас я ничего не имею. Несчастье, говорит, каждого человека пригинает.+ На том же уровне располагаются и радостные события. Возможность не платить за трамвайный билет - редкая удача, даровая поездка в Москву - счастье: +Раз в жизни счастье привалило, а ты, дура-голова, отпихиваешься.+ Понятию счастья посвящен специальный рассказ, где герой вспоминает, как лучший в своей жизни, день, когда ему удалось заработать тридцать рублей: +Эх, и пил же я тогда! Два месяца пил. И покупки сделал: серебряное кольцо и теплые стельки. Вот, дорогой товарищ, как видите, и в моей жизни было счастьешко.+ Все другие важные отклонения от нормального хода жизни имеют такой же убогий

масштаб. Кавалер, ухаживающий за дамой, приглашает ее покататься на трамвае: +Даже заплатил за нее без особого скандала.+ Нестерпимое зазнайство этого кавалера выразилось в том, что +начал, дьявол, для фасона за кожаные штуки хвататься. За верхние держатели+. Муж замечает, что жена +вела себя подозрительно: к мамаше зачастила и денег требовала на мелкие расходы+. Несомненно, что не только конкретные поступки персонажей, но и сама эта мизерность пространства, в котором они совершаются, выражает тему примитивности, убожества, мелочности зоенковского мира.

б) "*Массовость*" действия - выражение темы коллективизма и теплого взаимопонимания между носителями некультурности. Действие, как правило, происходит на людях, и публика в зоенковском рассказе почти так же необходима, как хор в античной драме. Роль ее в событиях может быть различной: масса ("мы") сама является героем рассказа ("Нервные люди", "Научное явление", "Собачий нюх"); герой страдает вместе с массой ("Кинодрама", "Баня"); он взывает к массе со своей обидой, просит рассудить ("Рабочий костюм", "Мещане"); публика наблюдает кризис или конфликт, сопереживает, берет на себя роль арбитра ("Аристократка", "Пасхальный случай", "Гримаса неба", "Прелести культуры"). Характерен композиционный рисунок с нарастанием участия публики и с массовой сценой в кульминации, как в "Аристократке": +Ну, народ, конечно, собрался. Эксперты. Одни говорят - надкус сделан, другие - нету.+ Но и в тех рассказах, где "народный" фон отсутствует, коллективистская философия все равно выражена - за счет стиля и способа повествования (см. III раздел статьи).

III. СПОСОБ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Способ повествования играет в зоенковской новелле не меньшую, а то и большую роль, чем события. Поражающая разнообразием и изобретательностью стилистических приемов и в то же время органически единая словесная ткань способна передавать все аспекты зоенковской темы. Она становится их фактически единственным выразителем в рассказах с бедным или тематически недостаточно определенным сюжетом, а также в отвлеченных авторских рассуждениях, каких много, например, в "Голубой книге".

1. *Чертя "необразованности" и "нелитературности"*. Наиболее общими характеристиками повествовательной манеры зоенковского рассказчика являются, очевидно, ориентация на разговорную речь, лите-

ратурная неуклюжесть, простоватость. В рассказах 20-х годов эти черты сгущены: там имитируется речь малокультурного городского обывателя (часто деревенского происхождения), для которого письменный, книжный стиль как цельная система представляет собой нечто вполне чуждое, как бы иностранный язык. Если у него и попадают элементы культурной речи, то они звучат нелепо, пародийно. В чистом же виде его язык носит, во-первых, подчеркнуто устный и просторечный характер, и, во-вторых, предстает как убогий, дефективный, корявый с точки зрения существующих стилистических норм.

Из черт разговорности и просторечия можно отметить: в синтаксисе - постоянное употребление инверсии и эллипсиса, деепричастие в предикативной роли (кабель лопнувши, Вася вышедши), некорректные предложные сочетания (бежать до Головкина, фактик с нашей жизни, через это); в морфологии - простонародные формы существительных (утей, курей, польта, во рте, велосья...), глаголов (ложить, становить, иттить, сволокет), местоимений (у ей, на ем, ейный, тую, звон, "чего" вместо "Что"...), обильное употребление уменьшительных имен (вещички, кадучечка, стакашек, грудка, ножки, бочечка...), праевенс *historicism* как основное повествовательное время; в лексике - преобладание простонародных и вульгарных слов (рожа, морда, приперся, ни хрена, звездануло, свиснуть, шкандыбают, завсегда, сломонить, мильтон, портки, жрать, пущать, махонький...) и др.

Отталкивание от "литературы" выражается прежде всего в краткости, видимой легковесности как всей новеллы, так и каждой фразы. Сам Зоценко противопоставлял свою манеру стилю "современного красного Льва Толстого" или Рабиндраната Тагора следующей иконической формулировкой: +Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным.+ Нелитературность проявляется также в отсутствии индивидуализации героев, "зрительных" описаний, тропов (совсем нет сравнений, метафор, метонимий и т.п.) и прочих традиционных художественных приемов. Пользуясь удачным выражением Ю.М.Лотмана, можно говорить о "минус-приемах", и даже об "анти-приемах". Под последними мы понимает такие признаки ущербной, дефективной речи как нарочитая засоренность служебными словами и местоимениями (ср. гоголевского Башмачкина); назойливое возвращение к одним и тем же паразитическим словечкам и мотивам (например, словечко "говорит" повсюду, мотив арбуза в рассказе "Стакан"); ненужные подробности: +Ее [кошку] тошнило давеча у ведра. / Читаю, как сейчас помню, газету. *Дискуссионный листок.* / Это вполне научное явление, около лужи+ (ср. "Возле будки,

где продаются пироги" Бобчинского и Добчинского); неряшливость, неуклюжесть и тавтологичность речи: «Очень грандиозные картины наблюдаются. Тракторы ходят взад и вперед. Всюду на сегодняшний день шеница поспевает. Овес так и растет из-под земли. / Тут же где-нибудь птичечки порхают. Червячки чирикают. Хорошо, братцы, летом. / Без телефона, как без рук. Мало ли - поговорить по телефону или, например, позвонить куда-нибудь. + Этот причудливый язык со всеми его комическими эффектами должен быть предметом особого исследования.⁵ Остановимся лишь на одном моменте.

Совершенно своеобразный колорит придает зоенковской новелле нарочитая ослабленность двух важнейших приемов выразительности: конкретизации и согласования. Мысли, намерения, реакции, мотивы поступков персонажей, которые в "сложной" литературе обычно бывают одновременно выражены и завуалированы ситуацией, образом, деталью, здесь чаще всего даются открытым текстом и, притом, в форме прямой или косвенной речи самих персонажей - прием, типичный для фольклора, эпоса, средневекового театра. + Но вдруг она является однажды со службы и говорит ему: - Вот, Петя, какое дело. Я ушла с работы... Тут супруг чертовски взволновался. Ахает, кричит... И думает: "Вот так штука! Я же специально из-за этого женился" [т.е. из-за службы жены]. / И вот все ему тем не менее кланяются в три погибели, все на него восторженно смотрят... - Ах, - говорит швейцар, дрожа от волнения, - какое счастье, господа, что он к нам пожаловал. / Она метит на престол. А я этого не хочу. Я еще сама интересуюсь царствовать [Екатерина II - Орлову о кн. Таракановой]. / И он говорит: - Я до того в вас влюбился, что согласен помочь вам вступить на всероссийский престол. / Тогда она сказала своим друзьям: - Моя личность менее ценна для дела, чем столько арестованных активных работников, Я должна вернуться в Ростов [о революционерка Торсуевой]. + В одном из детских рассказов о Ленине заглавный герой заходит в кремлевскую парикмахерскую, видит очередь и спрашивает "Кто последний?" Посетители наперебой предлагают ему побриться без очереди. Автор поясняет: + Все удивились, что Ленин так спросил. И все подумали: "Это нехорошо, если Ленин будет ждать очереди. Он глава правительства, и ему каждая минута дорога." +

По большей части подобные изъяснения производятся на некотором общем для всех персонажей языке, полуинтеллигентном, искусственном, резонерском и церемонном, который рассказчику, по-видимому, представляется весьма утонченным средством выражения мыслей. За всеми голо-

сами героев слышится один голос - авторский, часто находящийся в комическом несоответствии с характером и положением говорящего. +Кучер говорит: - Я не понимаю низкий уровень живущих в этом доме. Нет, говорит, в этот дом я больше не езду. Трипичник сказал: - Если бы вы продали мне сразу две калоши, то получили бы 20, а то и 30 копеек. Поскольку две калоши сразу более нужны людям. И от этого они подсказывают в цене. / Трипичник сказал: Нет, дети, вы меня окончательно расстраиваете своей торговлей. Одна калоша детская, другая - с мужской ноги... Я вам хотел за одну калошу дать пятак, но, сложив вместе две калоши, вижу, что этого не будет, потому что дело ухудшилось от сложения.+ Это единообразие языка персонажей связано, по-видимому, не только с ослабленностью литературных приемов, в данном случае согласования (речи - с характером, но и с теми явлениями зоценковского стиля, которые свидетельствуют о неподвижности точки зрения.

Многословное, выпященное изъяснение героями своих мыслей и мотивов нередко вводит и прямую мораль: +Поговорим о любви, справедливости и человеческой хитрости. / Чего хочет автор сказать этим художественным произведением? Этим произведением автор энергично выступает против пьянства... / А этим художественным произведением автор хочет сказать: не гордись. А ежели гордишься, поезжай, в крайнем случае, на извозчике.+

Как можно видеть, отношения зоценковского рассказчика с языком искусства отличаются некоторой сложностью. Он частично "демонстрирует" традиционную технику реалистического повествования, избавляясь от ряда ее элементов, но и после этого не перестает ощущать свой текст как искусственный ("художественный"). Мы еще вернемся к этому, говоря об обращении его с чужими текстами.

2. *Массовость*. Как и в сюжете, в сфере способов повествования находит выражение 'коллективно-уравнительный' элемент темы, идея теплого взаимопонимания. Помимо упоминавшихся разговорного стиля и просторечия, следует отметить в этом плане постоянные задушевно-фамильярные обращения к публике - чаще всего в начале или конце рассказа, нередко и в остальном тексте. Вот типичные зачины: +Вот, братцы мои, и праздник на носу - Пасха православная. / Я, граждане, надо сказать, недавно телефон себе поставил. / Вот, граждане, до чего дожили! / Да что же это, граждане, происходит на семейном фронте? / Вот, братцы, и весна наступила.+ Концовки: +Теперь разбирайтесь сами, кто важнее в этом сложном театральном механизме. / Время-то как быст-

ро идет, братцы мои!+ По ходу рассказа могут употребляться словечки типа "заметьте", "я извиняюсь", "знаете", "я говорю". "дозвольте рассказать", "представьте себе" и другие элементы, функцией которых является поддержание контакта с аудиторией. Атмосферу живого общения создают также риторические восклицания и вопросы: +Вот гадость-то! / До чего докатились! / Тухнет продукт, ай нет?+ и т.п. В исторических отступлениях "Голубой книги" стиль теплого, доверительного разговора автора с читателем определенно господствует, ощущаясь буквально в каждом абзаце.

Как черту коллективистской психологии отметим также склонность повествователя усматривать в любом рассказываемом происшествии общественный аспект, выводить из него ту или иную общезначимую мораль. Чаще всего эта мораль бывает ложной или не относящейся к делу, но она успешно выполняет интересующую нас функцию - придает рассказу массовое измерение. О других ее функциях будет сказано ниже.

Примеры: +Германская война и разные там окопчики - все это теперь, граждане, на нас сказывается. Все мы через это нездоровые и больные. / Оно, конечно, после гражданской войны нервы, говорят, у народа завсегда расшатываются. / Мужьям-то форменная труба выходит./ Что-то, граждане, воров нынче много развелось+ и т.п. (рассказы "Четыре дня", "Нервные люди", "Муж", "Воры").

3. *Сдвиг композиционного и логического акцента с проявлений некультурности.* Глубокая нормальность, самоочевидность, обыденность, автоматичность некультурного для зощенковского героя выражается такой композицией новеллы, абзацы или фразы, которая ставит это некультурное в сугубо второстепенное, неакцентированное положение. Например, строится словосочетание, где некультурность занимает место определения или дополнения, не несущего на себе логического ударения, благодаря чему оно "проходит" как некий само собой разумеющийся спутник доминирующего, акцентированного слова. +Скажем, ест человек или говорит о заработной плате, а зубы между тем выпадают; Она ехала на Цукин рынок. Ей охота была приобрести ящик браку антоновки.+ Такова же роль второстепенного добавления или примечания к основному высказыванию, даваемого в виде вводных слов, в скобках, в конце и т.п. +Если, говорит, вы поправитесь, что вряд ли, тогда и критикуйте (врач - больному). /Штукатурка вместо с верхними жилами на голову сыпется.+

Сдвиг акцента с некультурного может обеспечиваться помещением последнего в "тему" вместо "ремы" (имеется в виду так называемое ак-

туальное членение предложения: "тема" - нечто исходное и данное, "рема" - новая часть сообщения. +На моих штанах тут дырка была. А на этих - эвон где [розьски продавших штанов в бане]. / А что труба там какая-то от морозу оказалась лопнувши, так эта труба, выяснилось, еще при царском режиме была поставлена. Такие трубы вообще с корнем выдергивать надо [о результатах "экономии" дров].+ Эффект этого приема заостряется тем, что рассказчик нередко наводит ту или иную критику на "рему", в то время как законность "темы" сомнению не подвергается. +Народ очень уж нервный... Горячится. И через это дерется грубо, как в тумане... А кухонька, знаете, узкая. Драться неспособно.+

Иногда эффект снятия акцента достигается лексическими средствами - тем, что для обозначения вопиющей некультурности употребляется нейтральное слово. +Стали они между собой разговаривать. Шум у них поднялся, грохот, треск. / Ну, один-то зуб ему в разговоре выбили. А другие сами стали выпадать.+ Это лексическое understatement находится уже на грани следующего типа обращения с некультурностью - ее 'Позитивной оценки' (см. ниже).

Особый случай представляет собой употребление в неакцентированных, проходных позициях всякого рода грубостей и ругательств. Например, вместо нейтрального применяется грубый вариант слова, хотя никаких элементов эфазы, агрессивности, осуждения и т.п. при этом может и не подразумеваться: +Инвалид Гусев помер с испугу: его кирпичем по балде звездануло. / Вижу, сам батя с кисточкой прется. / И они там [старухи в доме для престарелых] чай пьют, и мягкие булки жрут, и котлетами закусывают. / У них, у буржуазных иностранцев, в морде что-то заложено особенное. У них морда, как бы сказать, более неподвижно и презрительно держится, чем у нас.+ Подобный лексикон, относящийся главным образом к человеку, частям его тела и состояниям, выполняет одну из важнейших комических функций - снижения человека путем подчеркивания в нем примитивного и материального начала, путем его приравнивания к неодушевленным предметам или животным. Употребление слов типа "морда" или "балда" не с экспрессивной целью, а в качестве нейтральных обозначений лица, головы и проч. как это имеет место у Зоценко, продвигает это снижение еще дальше, перенося его из предикации в саму субстанцию речи, делая его автоматизированным и будничным.

Несколько более эмоциональный оттенок имеют ругательства, вводимые через запятое, чаще всего в виде одного обособленного слова:

+Заметили, дьяволы. / А деверь, паразит, отвечает... / И докушал, сволочь. За мои-то деньги. / Я не знал, что я в театры иду, - дура какая. / Казначей, жаба, говорит... / Стой, подлая душа, на месте, не задавайся! / Эва, глядите, чего еще один пимет. Описывает, холера, переживания.+ Здесь явно слышится интонация досады и раздражения, что неудивительно, принимая во внимание такой инвариант характера зоценковского героя, как 'непосредственность чувств'. Но синтаксическая позиция ругательства такова, что воспринимается оно не как энергичное восклицание, а как негромкая ворчливая реплика "в сторону" или исподтишка состроенная гримаса. То, что грубое слово как бы проскальзывает мимоходом, не неся на себе ударения, выражает, как и во всех предыдущих случаях, тему обыденности и автоматизма некультурности. Впрочем, функция "тихий" ругательств этим не исчерпывается: они точно и кратко обрисовывают характер персонажа, который, с одной стороны, наделен острой эмоциональной реакцией, а с другой - является вполне ручным, прижат, смирился с действительностью, и если дает выход своему недовольству, то лишь в виде внешне агрессивного, но совершенно безобидного жеста. Это довольно известный тип комического поведения. К нему же относится у Зоценко одно из употреблений чрезвычайно распространенного словечка "может", выражающее потенциальный вызов, воображаемую дерзость и независимость: +Я, говорю, сейчас, может быть, разорюсь на трояк и к самому профессору сяду и поеду. / Я, может, пиджаки редко надеваю. Может, я их берегу - что тогда? [герой оправдывается, оказавшись в театре без пиджака]. / Да, говорить, манишечки у меня нету, и галстуки, говорит, не болтаются... Но, говорит, я, может, на производстве потею. И, может, некогда мне костюмчики взад и вперед переодевать.+ О другой функции "может" будет сказано ниже.

В масштабе целого эпизода или всей новеллы сдвиг акцента с некультурности имеет широкую гамму проявлений. Общим для них является то, что мы уже наблюдали на примере отдельной фразы: рассказчик видит весь смысл и интерес ситуации в каком-то сравнительно второстепенном аспекте ее, а главного - вопиющей некультурности - не замечает, давая ее как некий самоочевидный фон. Например, в рассказе "Операция" внимание сосредоточено на ошибке героя (сменил рубашку, вместо того чтобы сменить носки) и на опасности, которой он подвергся вследствие этого (докторша хохотала и могла порезать глаз), но не на мотиве 'Неспособности ответить на культурный вызов', который здесь является тематически главным. Иногда то, что находится в центре внима-

ния, тоже представляет собой ту или иную разновидность некультурности, но другие, не менее заметные ее проявления, рассказчиком не осознаются. Так, в "Бочке" стержнем сюжета служит склонность граждан к воровству, помогающая кооператорам избавляться от тухлых продуктов (мотив 'Благотворной некультурности'), но вопрос о том, почему товар регулярно тухнет, рассказчику явно в голову не приходит. Сюда же относится и распространенный случай неправильной морали, увлекаемой рассказчиком из событий: как правило, рассказ кончается не напрашивающимся осуждением некультурности, а нелпыми упреками в какой-нибудь совсем иной адрес. Чаще всего виноватыми оказываются как раз носители культуры: докторша ("Операция"), "американские изобретатели и спекулянты" ("Диктофон"), администрация общественного места, где проштрафился герой ("Прискорбный случай"), дореволюционная труба ("Режим экономии"), +некоторые крупные гении+, легкомысленно мотающиеся с квартиры на квартиру ("Пушкин") и т.п.

4. *Позитивная оценка некультурности.* Поскольку для рассказчика некультурное является нормальным, то и вся система оценок в его повествовании предстает несколько сдвинутой. Как мы видели, некультурность в его сознании настолько автоматизирована, что он ее вообще не замечает. Наоборот, то, что для цивилизованного человека нормально и автоматизировано, то зоенковскому рассказчику может представляться достойным упоминания, интересным, замечательным и т.п. +И на трамвае, говорю, раз ездил. Я платил. / И даже заплатил за нее [даму] без особого скандалу. / - Ежели, - говорю, - вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь. Я заплачу. / И так мы, знаете, мило идем. Аккуратно. Друг другу на ноги не наступаем, Руками не швыряемся. Он идет. И я иду. И прямо, можно сказать, не трогаем друг друга. Сердце радуется. / Славный, спокойный город... Полное отсутствие хулиганства... Даже по тротуарам допускают ходить. Зря не сталкивают. Ругаться-то, конечно, ругаются. Но промежду себя. Не в сторону прохожих. / Помоеся этот американец, назад придет, а ему чистое белье подадут - стирание и глаженое... Подпитанники зашиты, залатаны. Жить-ишко!+

Комическое преувеличение 'нормальности' дает, как и в сюжете (см. II, 2.3. 'Благотворная некультурность') позитивную трактовку некультурности. Рассказчик склонен ее оправдывать, ретушировать, изображать с симпатией, в оптимистическом ключе. Получается характерное комическое сочетание: бодрая похвала и выглядывающее из-под нее глубоко неблагоприятное положение дел. +У меня довольно хороший

велосипед... Очень хорошая, славная современная машина. Жалко только - колесья не все... Но все-таки ехать можно... Конечно, откровенно говоря, ехать сплошное мученье, но для душевной бодрости и когда жизнь не особенно дорога - я выезжаю. / - Органы, - говорит врач, - у вас довольно в аккуратном виде... Что касается сердца - очень еще отличное, даже, говорит, шире, чем надо. Но, говорит, пить вы перестаньте, иначе очень просто смерть может приключиться. / В кино только в самую залу входить худо... Свободно могут затискать до смерти. А так все остальное очень благородно. Легко смотрится. Поехал в Ригу наш Николай Иванович, все чинно-благородно - никого не трогает, экран руками не хватает, лампочек не выкручивает, а сидит себе и тихонько в Ригу едет.+ Когда зоценковский рассказчик приукрашивает подобным образом свое собственное положение (как в примерах с велосипедом и кино), это обычно находится в согласии с такими уже упоминавшимися чертами его характера, как приниженность, капитуляция перед некультурностью (как и вообще перед действительностью), половинчатость протеста (ср. выше о "тихих ругательствах").

5. *"Модальный" стиль повествования.* Легко заметить что зоценковский рассказчик склонен говорить о фактах не прямо и уверенно, а с помощью разного рода модальных словечек, выражающих гипотетичность, неопределенность и незнание. Рассмотрим наиболее типичные случаи.

а) Конструкция "Или...Или...Только". Примеры: +За мылом нагнулся или замечтался - не знаю. А только тую шайку я взял себе. / Через этот факт он поседел или вообще поседел - неизвестно... То же и насчет голоса. Неизвестно, на чем голос он пропил. На факте или вообще. Но дело не в этом. Являются до этого монтера две знакомые ему барышни. Или он их раньше пригласил, или они сами приперлись - неизвестно. Так являются эти барышни... / Я гулял или, может быть, шел горло промочить - не помню. / Или царь пил из чайника, или ему носили из кухни в каком-нибудь граненом стакане, я не знаю, - только самовары в продажу не поступили. / Или у моего приятеля денег было мало, или у него убеждения хромали и не позволяли, но только он никому на чай не давал. / Или нарком, действительно, узнал в нем своего бывшего одноклассника. Или просто не хотел грубить по телефону. Только он так ему говорит... / Чего у него в эти минуты было на душе - остается тайной природы. Но только он позвонил.+

Автор предлагает несколько альтернативных психологических или иных интерпретаций факта, возводит его к нескольким возможным при-

чинам - только для того, чтобы тут же от них всех отмахнуться, как в равной степени неважных, и держаться лишь голого факта. Иногда выдвигаемые интерпретации различаются как более и менее культурные, причем, исходя из общего зощенковского контекста, довольно ясно, что вторая вероятнее (ср. замечтался или за мылом нагнулся, убеждения или деньги). Но дело не столько в намеке на эту более прозаическую возможность, сколько в общем тоне скептицизма и недоверия ко всяческим абстракциям, психологическим анализам и поискам причин. "Не знаю, да и неважно", "что в лоб, что по лбу", "какая разница, раз результат один и тот же" - вот примерный подтекст данной конструкции, связь которого с общей темой легко прощупывается. Иногда между членами пары никакого реального различия нет, и тогда особенно ясно видно, что смысл этого "или... или..." - не в сравнении каких-то альтернативных возможностей, но в нежелании вообще иметь дело с такими возможностями, в пренебрежении к ним. +Лиговский поезд никогда шибко не идет. Или там путь не позволяет, или семафоров очень много наставлено - этого я не знаю. Но только ход поезда удивительно медленный. / Или она была в него слишком влюблена, или этот франтик заморочил ей голову, но только она не стала с ним понапрасну много спорить...+ Перед нами просто языковой жест, выражающий убеждение, что действительность основана на известных и достаточно примитивных аксиомах и в сложных, углубленных объяснениях не нуждается.

Одновременно с представлением о сложности жизни рассказчик отбрасывает и определенный тип повествовательной прозы: с обстоятельными мотивировками, точными психологическими наблюдениями и т.п., заменяя их отговорками о том, что автор толком ничего не знает и ничем подобным не интересуется. Это находит себе место в рамках отказа от традиционных литературных приемов и замены их хаотической, неупорядоченной речью, о чем мы уже упоминали в начале II раздела и будем подробнее говорить ниже.

б) Выражения неопределенности. По функции, а часто и по построению, близки к предыдущей конструкции, указывая на безразличие рассказчика к сколько-нибудь точным и конкретным свойствам описываемого. +Явился какой-то инвалид, что ли. Из армии. / Чинно и благородно прошелся по проспекту. Спел что-то там такое. / Подтянитесь! Экономьте что-нибудь там такое... А как и чего экономить - неизвестно. / Она [сатира] расширяет кругозор и мобилизует внимание то одних, то

других на борьбу то с тем, то с этим. / Музейный фонд, что ли, этим торговал. Я не знаю, кто. / Он, кажется, правил в Англии или в Португалии. Где-то, одним словом, в тех краях. Для общего кода истории это абсолютно неважно, где находился этот Генрих.+

Разумеется, эти нагромождения местоимений, как и большинство других элементов зоенковского языка, делают объектом комизма не только действительность, пренебрежение к которой таким образом выражается, но и самого рассказчика. Местоименный стиль речи естественно воспринимается как признак бедности, неуклюжести, ущербности мышления - ср. гоголевского Акакия Акакиевича из "Шинели", изъяснявшегося по большей части словами типа "того", "этак", а также "предлогами, наречиями, и, наконец, таким частицами, которые решительно не имеют никакого значения".

в) Гипотетический стиль. Незнание, выражаемое предыдущими конструкциями, легко восполняется путем догадок. Наряду с неопределенными местоимениями, рассказ пестрит вводными словечками типа "может быть", "наверное", "можно себе представить", "например" и т.п. Многие из событий, диалогов и мыслей персонажей даются не непосредственно, а в виде авторских предположений и реконструкций. Такое введение гипотетического материала опять-таки подчеркивает представление о человеке как устройстве несложном, стереотипном и предсказуемом. Рассказчик не утруждает себя конкретным знанием фактов, и начально восстанавливает недостающие звенья, исходя из общих знаний об устройстве мира. Речи и мысли персонажей сплошь и рядом представлены не как достоверные, а как вероятные в данной ситуации - с той важной оговоркой, что реконструкция производится не по законам нормального мира, а по законам зоенковского мира гиперболизированной некультурности. Всем своим тоном рассказчик выражает небрежность и безразличие к индивидуальности: не так, так этак, разница несущественна. +Неизвестно, с чего у них началось. Наверное, она пришла на кухню и разговорилась. Вот, мол, продукты дорожают. Молоко, дескать, жидковатое, и вообще женихов нету. / Я не помню, что я тогда подумал. Наверное я подумал: "робеет". / А сидит она раз однажды... в этом самом кресле. Думает, наверное, какие-нибудь свои жульнические мысли и вдруг видит - перед ней стена. / Вот он [член домового комитета] идет по улице, думает, может, там про свои интимные дела или там кого бы из вверенных ему жильцов на черную доску занести как злостного неплательщика. / Жених с папой сидит. Водку хлещет. Врет, наверное, с три короба.+

Ту же функцию, что и гипотетические выражения, имеет часто употребляемое словечко "конечно", главным образом в значении "естественно", "как и следовало ожидать". +Раскрывается мой чемодан, и, конечно, оттуда вываливается, прямо скажем, разная дрянь. / А в субботу голубчик наш, Николай Иванович, немножко, конечно, выпил. После полочки. / Вася, конечно, сразу на даму свою подумал, не она ли вообще увела часы. / И уж, конечное дело, сразу свитер на себя напялил и кальсоны взял.+ Связь этого "конечно" с идеей "невозможности иного мира" вполне очевидна.

Гипотетический стиль особенно комичен там, где делается попытка реконструировать сцены, относящиеся к иным эпохам и культурам. То, что знаменитые исторические персонажи ведут себя по тем же законам и выражаются тем же языком, что и обитатели ленинградских коммунальных квартир, особенно ярко иллюстрирует тему универсальности некультурного. К этим реконструкциям инокультур мы теперь и перейдем.

6. *Экстраполяция некультурности.* Непреодолимая сила и универсальный характер некультурного ярче всего проявляются, когда автор расширяет свое поле зрения и делает экскурсы в иные культуры и исторические эпохи, а также фантазирует о будущем. Эти экскурсы, в которых рассказчик поворачивается к нам своими "положительными" сторонами - такими, как любознательность, эмоциональность, непосредственность, стремление ко всему прикоснуться, во всем убедиться самому, - занимают особенно много места в "Голубой книге", где они выделены в особые главы. Несмотря на то, что многое в инокультурах автор находит и замечательным, он констатирует, что некоторые фундаментальные законы некультурного бытия действительно и для них. +Там в Финляндии, говорят, квартиры можно даже не закрывать. А если, например, на улице гражданин бумажник обронит, так и бумажник не возьмут. А положат на видную тумбу и пуцай он лежит до скончания века... Вот дураки-то! Ну, деньги-то из бумажника, небось, возьмут. Это уж не может быть, чтоб не взяли. Тут не только руки отрубай, тут головы начисто оттыпывай - и то, пожалуй, не поможет. / Говорят: ничто не вечно под луной. Явно врут. Отдел жалоб будет вечно.+

В "Голубой книге" выражен глубоко скептический взгляд на историю человечества. Автор приходит к выводу, что в ней почти ничего не было, кроме корысти, насилия, хитрости и неудач. +История рассказывает, что населению неслышанно неважно жилось. / Она рассказывает о великих злодеяниях, о преступлениях и убийствах..., о возвеличении подлецов и темных проходимцев ... И мы, простите, не верим, что сей-

час это совсем не так происходит, как происходило раньше. Мы имеем мнение, что именно так и происходит. / Она рассказывает, что этого добра [коварства], по ходу мировой истории, было слишком много и достаточно, куда ни плюнь... Оно у нас, несомненно, тоже еще есть, и не будем закрывать глаза - его порядочно. И было бы странно, если бы его совершенно не было.+

Однако не только эти прямые "теоретические" выводы, но в еще большей степени "практическое" обращение рассказчика с инокультурами свидетельствует о глубинном, часто бессознательном и произвольном, приятии некультурного как всеобщей нормы. Мы имеем в виду прежде всего специфический стиль повествования, выражающий скептицизм и непочтительность по отношению к инокультурам, и способ изображения последних, основанный на массовой и автоматической экстраполяции родной отечественной некультурности в любую заданную среду.

Инокультуры предстают в зоценковском изложении в невероятно упрощенном и вульгаризованном виде. С личностей и событий спадают всевозможные "идеалистические" покровы и маски, обнажается их прозаическая и некультурная подоплека. Господствует фамильярный, а часто и скептически-презрительный тон. Широко применяется "модальный" стиль изложения в тех своих функциях, о которых сказано было выше.

Деформации может подвергаться, с одной стороны, материал инокультур, т.е. охватываемая ими "действительность" (ситуации, события, бытовые реалии, мысли, высказывания и действия представителей инокультур), а с другой - используемый ими "метаязык", если таковой имеется.

Приведем сначала несколько примеров деформации материала инокультур.

а) Убогий, грубый, примитивный советский быт проецируется в реконструируемые картины богатого и утонченного инокультурного быта (западной жизни, светского или интеллигентного общества, прошлого и т.п.): +В одной руке у нее [западной дамы] песок, в другой - кулек с фруктами. / Портянки, небось, белее снега. Подптанники защиты, залатаны [в американской бане]. / Поглядел я сапоги... И вообще мало ношенные. Может, только три дня царь их носил. Подметка еще не облупилась. / Кругом миллионеры расположились. Форд на стуле сидит... Одного электричества горит, может, больше как на двести свечей.+

б) Духовное заменяется прозаическим и материальным: +Поэт, судя по стихотворению, по-видимому, попросту хочет как будто бы пере-ехать к этой даме... если позволит луна и домоуправление.... А что

касается домоуправления, то оно, конечно, может не позволить..., поскольку эти влюбленные не зарегистрированы и вообще, может быть, тут какая-нибудь недопустимая комбинация.+

в) Этикетное подменяется прямолинейным, грубовато-фамильярным. Разговоры монархов, дипломатов, светских людей и т.п. передаются в характерном для многих зоценковских героев стиле - вульгарном с претензией на переменность. +Хозяин до него обращается по-французски. - Извиняюсь, - говорит, может вы чего-нибудь действительно заглотали несъедобное? Француз отвечает: -Коман? Об чем речь? Извиняюсь, говорит, не знаю, как у вас в горле, а у меня в горле все в порядке.+

г) Эмоциональность, непосредственность, экспансивность зоценковского героя передается историческим лицам, о которых он рассказывает. Персонажи, как и сам автор (см. ниже), не могут сдерживать своих чувств и выражают их бурным и примитивным способом. Примером могут служить известный эпизод с гневом Камбиза (ГК, "Любовь" 26-27) или замечание об императрице Анне Иоанновне: +Так она алмаза и не купила. Наверное, ревела. Корова.+ Характерно также поведение всякого рода коварных обманщиков, чье торжество и радость по поводу успешного обмана неизменно выпирает наружу: +Но тут наш курносый поп, фыркая в руку и качаясь от приступов смеха, сказал: - А может нам, братцы, грехи отпускать за деньги? / И вот пара матросов переодевается попами и под сдавленный смех окружающих разыгрывают венчание. / И сам говорит шепотом. С одышкой. И только у него, у подлека, глаза сверкают, как у мошенника.+ (Кроме экспансивности, отметим в этих сценах еще один элемент - неполное вхождение персонажей в игровую роль, т.е. проглядывание безусловного через условное. О том, что зоценковским персонажам условное поведение, как правило, не удается, уже говорилось.)

д) Точка зрения носителей описываемой инокультуры подменяется точкой зрения рассказчика. Один из аспектов некультурности - неспособность встать на иную точку зрения, допустить возможность существования иных миров. Собственно говоря, эта черта проявляется во всех приведенных выше примерах экстраполяции. Но даже если проецируемая в инокультуры действительность и не содержит сама по себе грубости, примитивности, материальности, неэтикетности и проч., некультурность выражается уже самим фактом такого проецирования. Это особенно заметно в историческом повествовании. К случаям, когда своя точка зрения деформирует материал истории, мы относим, во-первых, использование стиля, фразеологии, интонаций современной речи в высказываниях

исторических персонажей; и, во-вторых, искажение временной перспективы.

Автору "Голубой книги" принадлежит заслуга "поднятия" мощных пластов разговорной речи эпохи нэпа: городской, полунинтеллигентской, мещанской, никогда прежде не становившейся объектом художественного осознания и освоения. Слова, обороты, интонации, типичные для этой среды, неожиданными блестящими вспышками всплывают и в бытовых, и в исторических рассказах. +Так вот, эта супруга бургундского короля, мадам Австрахильда, начала последнее время что-то жворать. / Но, тем не менее, в своей молодости он [Тибериус] был ничего себе человек... У него были тогда разные планы. И он любовно относился к людям. *Как-то гуманно.* / Я еще сама интересуюсь царствовать [Екатерина II]. / Нет, какая сволочь египетский фараон, а? / Свое поэтическое дарование я не намерен разбазаривать на такие дела [Тредьяковский].+ Иногда пускается в ход не новейшая обывательская речь, а какое-то усередненное российское сословное просторечие, позаимствованное из дореволюционной литературы (Островский, Горький и т.п.). Здесь рассказчик как бы отдает дань необходимости вкладывать в уста исторических персонажей какую-то "иную" речь, и в качестве ее суррогата использует наиболее памятную и доступную ему форму "старого" стиля. Так построен диалог Нерона с подрядчиком: +Не извольте беспокоиться! - говорил подрядчик. - Потолок сделаем - просто красота! ... - Да гляди, труху у меня не клади, - говорил Нерон. - Гляди, клади что-нибудь потяжелше.+

Можно указать и на другие случаи, когда наивная попытка соблюсти исторический колорит оказывается лишь экстраполяцией современных реалий в историю. Рассказчик явно пользуется калькой, когда излагает эпизод встречи Диогена с Александром Македонским: +Александр Македонский ему говорит: ...Я хочу тебе сделать все, что ты у меня попросишь... Адьютант шепчет философу: - Проси колесницу с лошадей... Скажи - у меня мамаша пешком ходить не может.+

Под искажением перспективы мы в данном случае подразумеваем перенос собственно временной позиции автора в реконструируемое прошлое. Например, в речи персонажей былых времен встречаются выражения, уместные лишь в позднейших сочинениях о них. Римский царь Тарквиний характеризует себя языком современного учебника истории: +Поборы, налоги, каторжный труд - все это входит в систему моего правления. Бедным и задавленным народом мне налегче всего управлять.+ В рассказах о Ленине жандармы говорят сыльному Ленину: +Вот что.

Сейчас мы сделаем у вас обыск. И если найдем что-нибудь запрещенное царским правительством, то берегитесь.+ То же в рассказе о Февральской и Октябрьской революциях 1917 г. +Вот после революции ребята мне и говорят: - У нас полковой врач такая, извините, холера, что никому почти освобождения не дает, несмотря на февральскую революцию. / Что это, думаю, народ... вроде как пугается ружейных выстрелов и артиллерии? Спрашиваю у прохожих. Отвечают: Октябрьская революция.+ Иногда историческому персонажу приписывается что-то вроде знания о будущих событиях: +Сей почтенный господин [Петр Толстой] был сподвижник Петра I... И, скажем к слову, - прапрадед нашего Л.Н. Толстого, что не помешало ему быть изрядным арапом. / Ах да, в русской короне был еще один громадный бриллиант в 193 карата. Но он был куплен в дальнейшем, уже при Екатерине II. А наша дама проживала как раз до этого факта. Так что она, естественно, расстраивалась, что не захватила эту будущую эпоху с более крупным камнем.+

Что касается деформации *метаязыка*, то у Зоенко особенно обильно представлены две инокультуры, обладающие собственными метаязыками: историография и словесное искусство. "Голубая книга" изобилует ссылками на историков и поэтов. Начнем с исторической науки.

Автора не устраивает ряд особенностей языка истории. Во-первых, он не может удовлетвориться безличностью академического повествования и стремится представить исторических персонажей и их взаимоотношения наглядно. Всем памяты исторические сценки "Голубой книги": +Ах, мы живо представляем себе этот драматический эпизод...+

Во-вторых, зоенковскому рассказчику приходится не по душе бесстрастная объективность "госпожи истории", столь стеснительная для его собственной дикарской непосредственности и эмоциональности. Он недоволен сухим стилем научных трудов: +История знает великое множество удивительных рассказов о деньгах. Однако, прочитав их, мы решительно не можем понять почему история должна рассказывать об этом беспристрастно. Напротив. Некоторые историйки, на наш взгляд, весьма прекоичны, и над ними надо смеяться. А есть рассказы, над которыми следует поливать слезы. / Об этих любовных делах на коммерческой подкладке историки пишут без всякого, можно сказать, воодушевления, таким вялым канцелярским тоном... Историки даже не добавляют от себя никаких восклицаний вроде там: "Ай-яй!", или "Вот так князь!", или "Фу, как некрасиво!", или хотя бы: "Глядите, еще одним подлецом больше!" Нет, ничего подобного беспристрастные историки не восклицают.+ Сам автор беспрестанно сопровождает свои исторические экскур-

сы именно такими наивно-эмоциональными реакциями и оценками. +И прошло, может, триста лет, а у нас в груди закипает от желания, я извиняюсь, ударить в рожу этой преподобной личности. Разные святые слова: "Христос воскрес", "святой боже", а сами сколько прекрасного народу пережгли на своих поповских кострах... Я извиняюсь, конечно, за некоторую неровность стиля. Волнение, знаете, ударяет. Уж очень беспримерное нахальство с ихней стороны [об инквизиции]. / Вот это какой был коварный подлец! Впрочем, мамаша его была не менее подлобата, а потому жалеть ее, так сказать, не приходится [о Вероне и Агриппине]. / Так дурак и помер. И даже, кажется, династия на нем прекратилась. Ну, что это такое! Вот психопат [о греческом царе Кодре]. / Так она алмаза и не купила. Наверное, ревела. Корова [об императрице Анне Иоанновне]. / Ну, что это такое? Какой подлец! То есть ужас, что было [о реставрации в Англии].+

В-третьих, повествователь безжалостно попирает одно из главных требований историографической культуры - точность, достоверность и "фундированность" утверждений. В его исторических экскурсах, как и в целой группе сюжетных мотивов, мы встречаем хаотичность, неряшливость, растрепанность вместо аккуратности, порядка, соблюдения стандартов. Господствует тот "модальный" стиль неопределенности и приблизительности, примеры которого мы уже приводили на бытовом материале. Рассказчик тяготеет реалиями, терминами, датами, именами и другими подробностями, которые так любит "госпожа история". Он постоянно от них отмахивается, говорит, что не знает, их считает неважными и т.п. Из исторического факта он прежде всего стремится вышелушить житейскую "суть", подтверждающую его скептические воззрения. +Российские великие князья... Что-то такое... Из эпохи татарского ига... / Вот какой-то еще, вообразите, Хильперих I ... / Он [Генрих Мореплаватель], кажется, правил где-то в Англии или в Португалии. Где-то, одним словом, в тех краях. Для общего хода истории это абсолютно неважно, где находился этот Генрих... / Да забудь ты об этом. Ну, назови меня Екатерина Васильевна (или как там ее по батюшке) [воображаемый разговор Екатерины II с Платоном Зубовым]. Неизвестно, что он там делал в этой своей Германии [о герцоге Голштинском].+ Бесцеремонность и путаница царят в специальной терминологии. Взаимозаменяются сходно звучащие термины: +И вот глядим в историю. Перелистываем ее туда и сюда. Средний мир. Древние века...+ или об инквизиции: +Начинать придется, между прочим, с попов. То есть с церкви и с ихних церковно-славянских дел.+ Если какой-либо

специальный исторический термин имеет общеязыковый омоним, то различие от рассказчика ускользает и слово применяется в более привычном значении: «Знаменитый римский цензор Порций Катон...» Но и в том случае, когда рассказчику известны оба значения, терминологическое и житейское, он сползает на второе, если контекст дает к тому хоть малейший повод: «И вдруг у папы с сыном моментально глаза на лоб полезли. Сын говорит: "Папа, знаешь, кажется мы ошиблись" [о римском папе Александре Борджиа и его сыне]. (В таком языковом поведении можно усмотреть некоторую аналогию с сюжетным мотивом 'безусловное вместо условного' - персонаж играет некоторую роль, но в момент, когда эта роль становится "омонимичной" его личным устремлениям, забывает об условности и переходит к реальному действию.)

В-четвертых, широко применяется замена исторических понятий и терминов советскими. Этот прием, типичный для юмора Ильфа и Петрова, имеет у Зоценко несколько иной акцент: в комическом свете предстает не столько советская терминология, сколько сам рассказчик, бессознательно ею пользующийся. Контраст между новым понятием и старым редко бывает столь резким и парадоксальным, как в островах Остапа Бендера, и подмена иногда оказывается почти незаметной, что соответствует вообще более тонкому характеру нюансировки речи у Зоценко. «Многие заведующие больниц бросились, конечно, куда-нибудь там в ихнее управление [в Риме при Тиберии]. / И Орлов, конечно, поехал. И, наверное, даже не без удовольствия, поскольку интересная командировка [из рассказа о княжне Таракановой]. / Вот я теперь и прошу вас отрубить головы у этих медицинских работников [предсмертное пожелание бургундской королевы Австрахильды]. / Столь унижительно низкая цена за голову иностранного специалиста в дальнейшем, правда, была доведена до сорока гривен, и убийство интуристов, видимо, стало не всем по карману [о "Русской Правде"]. / И вот у них начинаются пере-выборы. Может быть, пленум [о выборах римского папы].» Кроме подобных терминологических анахронизмов, нередки и фактические, вроде: «Не знаю, как вы, - сказал Гунтрам, - а я их [врачей] на пушечный выстрел к себе не подпускаю.»

Не менее показательное обращение с языком искусства, прежде всего поэзии. Как известно, в антитезах 'форма - содержание', 'условное - безусловное' зоценковский герой занимает недвусмысленно содержательную и безусловную позицию. Как она реализуется в бытовой сфере, было показано во втором разделе статьи, посвященном сюжетам. Посмотрим теперь, что происходит при вступлении в область, основанную

на условности и форме *par excellence*.

Если в исторических экскурсах рассказчика более всего тяготит научный реквизит - имена, термины, даты и т.п., и необходимость становиться на точку зрения людей прошлого, то в поэзии его прежде всего настораживает все то, в чем он усматривает литературные приемы и ухищрения. Мы уже видели, как он их избегает в своем собственном повествовании. Не менее успешно избавляется он от них и при передаче чужого художественного текста. Поэтические украшения и условности для него лишь помехи, затемняющие информационную "суть" сообщения.

Как и в истории, автор не придает большого значения точности, аккуратности в обращении с источником. Взгляд на поэтический текст как на неповторимую словесную ткань и т.п. ему совершенно неведом, и он его цитирует как попало, в напевательском стиле, со всеми уже знакомыми нам выражениями неопределенности, незнания: +Что-то там такое вспоминается из Апухтина: Сердце воскреснуло, снова любя, Трам-тара-рам, там-там... / Как сказал поэт про какого-то, не помню, зверька - что-то такое: И под каждым ей листком Был готов и стол, и дом. Это, кажется, он сказал про какого-то отдельного представителя животного мира. Что-то такое в детстве читалось. Какая-то чепуха.+

В авторских рассуждениях "Голубой книги" много стихотворных цитат, которые повествователь приводит в качестве прямых высказываний поэтов, игнорируя важнейшую поэтическую условность - несовпадение лирического "я" с личностью автора. +Вот как он [поэт] сказал об этой неудаче с чувством досады, с крайней растерянностью и с дрожью огорчения. Вот его слова: [цитата из Есенина]. Да, это очень прекрасно сказано. / Отчасти даже можно понять французского поэта Мюссе, который, вероятно, подумавши о всех делах, воскликнул: [цитата из Мюссе]. Да, эти чертовские слова можно было произнести под бременем тяжелых неудач. / Еще не так давно поэт писал такие стихотворные строчки... [цитата из Есенина]. Однако эти строчки уже ничего не говорят. / Как у одного поэта сказано: [цитата из Мюссе]. Но он, конечно, отчасти ошибался. Он, конечно, слегка перехватил через край. / Недаром в свое время товарищ Буденный воскликнул: "И вся-то наша жизнь есть борьба".+ В последнем случае для понимания цитаты в качестве подлинных слов Буденного имеется тем меньше оснований, что он - даже и не автор песни, а только ее герой. То же относится к стихам Гумилева о сгоревшем доме, упоминавшимся выше в связи с переводом 'духовного' в 'материальное'. Ведь строки, понимаемые рас-

сказчиком как сообщение о реальном пожаре в доме поэта, извлечены из "китайского" цикла, лирический персонаж которого заведомо вымышлен. И то, и другое - примеры материала, особенно сопротивляющегося операции буквального толкования. Последнее, между тем, не только имеет место, но и подчеркивается ремарками типа "сказал", "воскликнул", комментариями, превращающими лирическую эмоцию в личную ("сказал с чувством досады и дрожью огорчения") и выражениями согласия/несогласия.

Зоценковский герой обладает обостренным чутьем к любого рода художественным моментам в окружающей жизни, которые он интуитивно опознает и четко отделяет от "реальности". Для обозначения этих искусственных элементов он иногда находит в живой речи неожиданно точные слова, например, "нарочно": +Ах, сволочь! Идет-то как! Гляди, братцы, как переступает нарочно [реакция публики на игру артиста]. / Блестит на облаках всем на удивленье какал-нибудь там световая бутылка с шампанским. Пробка у ней нарочно выскакивает.+

Примеры с "нарочно" показывают, что зоценковский персонаж, глядя на искусство свежим взглядом дикаря, иногда обладает большей способностью абстрагировать "прием" от "материала", чем более утонченные люди, для которых художественная условность является чем-то привычным и не всегда замечаемым. Во всяком случае, он спонтанно владеет техникой "вычитания приемов", до которой научная поэтика доходит путем теоретических умозрений.⁶

Вычитаются, например, приемы, призванные усиливать и подчеркивать выражаемую тему: +Поэт так сказал, усиливши эти чувства своим поэтическим гением: Но все же навеки сердце угрюмо, И трудно дышать и больно жить. Насчет боли - это он, конечно, поэтически усилил, но какой-то противный привкус остается. / Ну, насчет луны - поэт приплел ее, чтоб усилить, что ли, поэтическое впечатление. Луна-то, можно сказать, мало при чем.+ Тропы либо отбрасываются, как некие шумы, заглушающие подлинный смысл, либо истолковываются буквально. Пример первого - интерпретация блоковского стиха "сладе звука военной трубы": +Наверно, поэт в свое время словчился-таки от военной службы. Оттого, может, и пустился на аллегорию.+ Пример второй - объяснение строк Гумилева: "Я дом себе новый построю В неведомом сердце ее": +Поэт ... хочет как-будто бы переехать к этой даме. Или он хочет какую-то пристройку сделать в ее доме.+ (Отметим, что в обоих случаях расшифровка метафоры дает сугубо прозаический, некультурный смысл). Делается попытка вычесть рифму и связанные с ней эф-

факты: +Еще не так давно поэт писал такие стихотворные строчки, в которых ради сомнительной рифмы допущена поэтическая вольность...+ Наконец, иногда вычитается поэтическая форма в целом - с рифмами, размером, особым сцеплением слов и прочим тонкостями. Мы имеем в виду подстрочные переводы иностранных поэтов, которые повествователь дает без малейших извинений, как будто это и есть самый естественный способ цитировать стихи: +Как у одного поэта сказано: Любовь украшает жизнь, Любовь - очарование природы. Существует внутреннее убеждение, Что все, сменяющее любовь, ничтожно. / Проклята семья и общество, Горе дому, горе городу И проклятье матери-отчизна.+

Наконец, часто вычитается самый простой и менее всего заметный прием искусства - художественная конкретизация, т.е. замена более абстрактной идеи более конкретным элементом. Аналогичную картину мы наблюдали и в собственно авторском повествовании. Имеются в виду те случаи когда рассказчик спешит прямолинейно указать на смысл, лежащий за той или иной сценой, деталью, жестом, словом, сюжетным кодом и т.п., хотя смысл этот, как правило, и так достаточно прозрачен. Это делается не столько из реального опасения, что данный элемент окажется непонятным, сколько из своеобразного уважения к аудитории, с которой, как мы знаем, рассказчик связывает теплое взаимопонимание на почве общей некультурности. Приводить в такой аудитории выражения на иносказательном языке искусства, не переводя их время от времени на общепонятный язык, было бы признаком зазнайства и снобизма - качеств, которые в зоенковском мире строго осуждаются.

Приведем два примера - один из ГК, другой из повести для юношества "Шевченко", где это разъяснение ясно мотивировано дидактической функцией текста. +И это самое "без пролития крови" как раз и обозначало на ихнем церковно-славянском языке - сожжение. / Слова Некрасова - "случай желательный" - следует понимать в том смысле, что для такого человека, как Шевченко, в России готовились более страшные вещи, чем смерть, - тюрьма и каторга... Если бы Шевченко не умер, он снова был бы в тюрьме и в ссылке. Вот почему так звучат горькие слова Некрасова: "Случай предвиденный, даже желательный!"+ (попутно отметим типично зоенковскую неточность поэтической цитаты: у Некрасова "чуть не желательный").

Во многих отношениях зоенковское обращение с инокультурами, особенно с историей, близко к тому, что делают, например, африканские писатели, когда хотят рассказать своим соотечественникам о европейцах. В современном африканском переложении записок путешественника

начала XIX в. Мунго Парка оригинал подвергается следующей адаптации:

а) "опущено большинство исторических, географических, политических и других сведений, призванных удовлетворять чистую научную любознательность, оставлены лишь эпизоды, несущие большую эмоциональную или дидактическую нагрузку; добавляются бытовые детали, отсутствующие в тексте Мунго Парка, но придающие повествованию особую интимность и теплоту...; б) если некоторая ситуация выражена автором в непрямой форме, то при пересказе она переводится в прямую форму (из нее извлекается явная мораль); авторские подтексты раскрываются, несказанное досказывается; раскрываются мотивы чувств и поступков персонажей; в) сдержанно-ироничный европеец становится в хаусанском пересказе похожим на простодушного и экспансивного африканца; переводчик постоянно приписывает ему вспышки простых и сильных страстей: радости, сострадания, гнева, ужаса и т.п.; добавляется немало чувствительных восклицаний и наивно-гуманистических рассуждений, совершенно нетипичных для оригинала; усиливаются не только сами чувства, но и их внешние проявления".⁷ В свое время мы назвали зоценковского персонажа "дикарем", что в свете данной аналогии приобретает новую осмысленность, обозначая не просто отсутствие цивилизованности, но определенный культурно-психологический комплекс, общий, в частности, для советского обывателя эпохи нэпа и жителя африканской деревни.

7. *Пародийная имитация инокультур.* Наряду с экстраполяцией некультурности, в зоценковском повествовании не менее распространен другой способ обращения с инокультурами, прямо противоположный, но тоже выражающий тему некультурности и недоверчиво-пренебрежительного отношения к "не-своему". Это попытки воспроизводить атрибуты инокультур, как-то воссоздавать обстановку эпохи (в исторических экскурсах), имитировать интеллигентную речь, описывать великосветские манеры и проч. Вполне понятно, что все это оказывается лишь насмешкой над инокультурами и пародией на них. Причем, поскольку рассказчик, как уже говорилось, в искусстве не искушен, то и искусством настоящей пародии он не владеет, так что перед нами лишь нелепое сочетание разнотильных элементов, заставляющее смеяться и над инокультурами, и над самим рассказчиком. Источником этих грубо намалеванных картин служит обывательский набор штампованных представлений об "иной жизни" и символических ее атрибутов. У Зоценко эти штампы предстают в карикатурно-преувеличенном виде. В изображение инокультур вводятся штрихи и интонации, выражающие, с одной стороны, изум-

ление, с другой, иронию, порицание и презрительность. (Из последних отметим, в частности, уже знакомый нам "модальный" стиль - гипотетичность, неопределенные местоимения и т.п., и "пренебрежительное множественное число" имен существительных.) Неудача попыток воспроизвести чужую жизнь усугубляется тем, что разрозненные и искаженные обрывки культурных штампов постоянно сталкиваются с элементами невольно экстраполируемой родной некультурности.

Желая дать представление о жизни и вкусах аристократов и интеллигентов, повествователь характеризует, например, Блока, так: +Прекрасный, но лирический поэт того времени, хотевший видеть главным образом цветы, луну и букеты.+ , а о жене инженера говорит: +Поэтическая особа, способная целый день нюхать цветки и настурции+ (заметим в первом случае соседство "лирического" и "великосветского" штампов, и в обоих случаях тавтологию). +В одной ручке у нее крошечный песик, дрожащий черненький фокстерьер, в другой ручке - кулек с фруктами - ну, там персики, ананасы и груши. Она выпрыгивает из авто с крайней беспомощными словами: "Ах, упаду!" или "Ах, Алексис, ну где ты наконец!"+ (великосветский фокстерьер соседствует с советским "кульком"; ананасы невозможны в маленьком кульке, но введены, так как выражают идею изящной и богатой жизни - ср. "Ешь ананасы, рябчиков жуй..."). +Начал дамам посылать разные воздушные поцелуи. Начал, может, хозяйскую собачку под столом трепать+ (заметим преувеличение в описании светской активности иностранца [и те и другие действия совершаются руками и трудносовместимы], множественность и "модальность" [элементы набрасываются приблизительно, кое-как]). Рассказчику свойственно преувеличивать физическую хрупкость, слабость привилегированных сословий: +Докторша, утомленная высшим образованием, / У него ослабла нервная система от постоянного восхищения красотой. / "Ах, упаду!"+

По тому же принципу соединения плохо переваренных штампов строится имитация интеллигентской речи: + - Я, - говорит, - человек глубоко интеллигентный, мне, говорит, доступно понимание многих мистических и отвлеченных картин моего детства... Я, говорит, воспитан на многих красивых вещах и безделушках, понимаю тонкую любовь и не вижу ничего приличного в грубых объятиях и так далее, и тому подобное.+ То же в словах крестьянского поэта-самородка: +Сыздетства чувствую красоту и природу... Бывало, другие ребята хохочут, или рыбку удят, или в пяточек играть, а я увижу, например, бычка или тучку и переживаю... Очень я эту красоту сильно понимал. Тучку по-

нимал, ветерок, бычка...+ Здесь, особенно в первом примере, следует отметить, помимо прочего, прием эксплицитного изъяснения героем своего характера (см. выше).

Наряду с насмешливо-наплевательским отношением к интеллигентской речи, наблюдается и противоположное - завистливо-уважительное, в равной мере типичное для полуобразованных людей типа зоценковского рассказчика. Уже говорилось, что самые разные герои пользуются неким фантастическим резонерским языком, состоящим из газетных, ораторских, литературных и иных штампов. Герои, за которыми стоит рассказчик, становятся в важные позы и изъясняют свои мысли в округлых, полновесных, прочувствованных словах. Каждая реплика стремится перерасти в небольшой монолог, и говорящий наивно лобуется своей позой и красноречием. +Один из гостей сказал: -Дети видели, что масло упало в чай. Тем не менее они никому не сказали об этом. И допустили выпить такой чай. И вот в чем их главное преступление. / Старуха говорит носильщику: -Помоги, сынок, дотащить мои веды до трамвая. Но только я тебе откровенно скажу - я не имею денег. Что касается оплаты за твой полезный труд, то я могу тебе предоставить на выбор - кусок пирога с капустой или вареную куриную ногу..+

Иногда подобная чинность речи достигается утяжелением синтаксиса, введением длинных связочных слов ("находиться", "происходить" и т. п.) и пассивных конструкций на канцелярский манер: +Как, говорю, за четыре? Когда четвертое в блюде находится. - Нету, -отвечает, -хотя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято.+

Еще одна черта полукультурной речи - слабость к ученым украшениям. Иногда в историческом экскурсе автор применяет трюк особого рода: пускает в ход какой-то специальный факт или термин, якобы свидетельствующий об эрудиции, но на самом деле элементарно выводимый из очевидного (например, из места действия, из имени героя и т. п.). Так, в истории о Камбизе беспрестанно повторяется эпитет "персидский": +персидский царь; / сидят на персидской оттоманке; / толстенный перс с опахалом в руках; / Как?! - закричал он по-персидски+ и т.д. Сюда же относятся забавные манипуляции с именами и прозвищами исторических лиц. +А это был, между прочим, германский император Генрих Седьмой. Там у них было, если помните, несколько Генрихов. Собственно, семь. / Вот, например, из императоров был большой негодяй некто Тарквиний Гордый... Человек это был в высшей степени заносчивый и, судя по названию, наверное, гордый. / И вот умирает у них прежний римский папа. Может быть, Сикст Четвертый. Я, впрочем,

не уверен в этом [из рассказа о папе Сиксте Пятом].+ Это прием, довольно известный в плутовском жанре, встречающийся, в частности, у Мольера и у Ильфа и Петрова. Характерно, однако, что в большинстве примеров имеется нота неуверенности или оговорка о гипотетичности утверждения. Зощенковский герой - не марлатан; наоборот, всякое стремление пустить пыль в глаза строго осуждается в его моральном кодексе, да в данном случае и незачем брать на себя этот грех, поскольку точность деталей, как мы знаем, не особенно высоко ценится. То, что мы имеем перед собой, - честная попытка услужить более требовательному читателю (если вдруг и такой найдется) хоть какой-то блестящей научной серьезности. И, как и все другие опыты имитации инокультур, она оканчивается неудачей.

То же самое стремление эффектно и недорого продемонстрировать какие-то подлинные элементы инокультур видно в склонности зощенковского рассказчика цитировать всякого рода афоризмы и максимы. Слабость обывателя к афоризму, этой общедоступной и изящно упакованной мудрости, и вообще вполне понятна, и особенно понятна ввиду той установки на популярный дайджест мировой истории, которая лежит в основе "Голубой книги". +Знаменитый римский цензор Порций Катон одной фразой определил положение государства. Он сказал: "Городу, в котором рыба стоит дороже упряжного вола, помочь уже ничем нельзя". / В свое время знаменитый писатель Карамзин так сказал: "Если б захотеть одним словом выразить, что делается в России, то следует сказать: "воруют". / Он сказал такую историческую фразу: "Пусть ненавидят, лишь бы подчинялись". / О смерти поэта Лермонтова, сосланного на Кавказ, Николай I сказал: "Собаке - собачья смерть". / Военачальник, отдавший распоряжение сжечь эту библиотеку, сказал: "В Коране и без того все есть". / Вообще, прочитавши все эти мелочи, вам непременно может прийти в голову фраза, которую в свое время игриво сказал Людовик XIV: "Будь я на месте моих подданных, я стал бы бунтовать". / Из более дурацких старинных изречений можем привести следующее: [следует целый ряд афоризмов о любви]. / И он [Тьер] сказал такую историческую фразу: "Вернуть им Бланки - это то же самое, что дать им в помощь целый армейский корпус."+

Обратим внимание на забавную неловкость цитат, вводимых ремаркой: "И он сказал такую историческую фразу". Это - использование эпитета того же типа, что и в "закричал он по-персидски", т.е. такого, который призван вносить элемент научной важности и подлинности, но оказывается тривиальным. Ведь всякая фраза, сказанная истори-

ческим лицом и зафиксированная в истории, является, по-видимому, исторической, так же как всякая фраза, сказанная при персидском дворе, говорится по-персидски. Комический эффект этого упоминания всей истории в некоторых примерах усиливается тем, что фраза с данной ремаркой является частью диалога, т.е. в популяризированной, сниженной до быта, разговорной сцене одна из реплик вдруг дается как бы высеченной на мраморе. Здесь мы наблюдаем один из многочисленных у Зоценко случаев смешного соположения разных стилей, планов, точек зрения и т.п. в пределах одной фразы или абзаца.

IV. ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИКИ ЗОЦЕНКО

В заключение сделаем несколько самых общих замечаний диахронического порядка. Тема некультурности в ее полном объеме выражена лишь в юмористических рассказах 20-х - 30-х годов. Здесь же с наибольшей резкостью и густотой используются комические приемы и фигуры - преувеличения, приукрашивания и др. К середине 30-х годов "концентрация" некультурности постепенно ослабляется и комизм смягчается. В "Голубой книге" зоценковский мир дан уже в двух вариантах, представляющих два этапа эволюции. Включенные в книгу рассказы на советские темы, среди которых многие были написаны ранее, в общем соответствуют прежней поэтике. Но повествователь со своими историческими и философскими отступлениями - это уже нечто новое. Он разделяет с героями вставных новелл многие более умеренные и абстрактные черты некультурности, как-то веру в примат материи над духом, субстанции над формой, условного над безусловным; другие черты, как, например, 'неэтикетность', дана не в одиночных бытовых применениях, вроде неряшества и грубости, а в смягченных и "сублимированных". В позднейших сочинениях - исторических повестях, рассказах о Ленине, детских рассказах - от прежней "культуры некультурности" не остается уже почти ничего, хотя некоторые самые абстрактные и безобидные ее проявления (например, маска простоватости, литературной неискушенности рассказчика) присутствуют и здесь. На первый план выдвигаются новые темы, и тон автора приобретает небывалые ранее искренность и серьезность.

П р и м е ч а н и я

1. В.В.ТОМАШЕВСКИЙ, Теория литературы, Москва, 1927, стр. 136-137.
2. Там же, стр. 137.
4. См. "Морфологию сказки" Проппа. Из недавних работ упомянем Yu.K.SCHNEGLOV, The poetics of Molière's comedies, - "Russian Poetics in Translation", vol. 6, University of Essex and Hoidan Books Ltd., 1979.
4. Об этих разновидностях сюжетной конструкции "внезапный поворот" см. А.К.ЖОЛКОВСКИЙ и Ю.К.ЩЕГЛОВ, О приеме выразительности ОТКАЗ, - "Slavica Hierosolymitana" (в печати).
5. Из немногих исследований на эту тему упомянем статью: В.В.ВИНОГРАДОВ, Язык Зоценки, в книге "Михаил Зоценко: статьи и материалы", Ленинград, 1928.
6. О вычитании приемов см. А.К.ЖОЛКОВСКИЙ и Ю.К.ЩЕГЛОВ, К понятиям "тема" и "поэтический мир", - "Труды по знаковым системам", том. 7, Тарту, 1975, стр. 156 сл.
7. Ю.К.ЩЕГЛОВ, Современная литература на языках Тропической Африки, Москва, 1976, стр. 183-187.

Е. В. УРЫСОН (Москва)

ПОВЕРХНОСТНО-СИНТАКСИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
РУССКИХ АППОЗИТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ

Предлагаемая статья посвящена поверхностному синтаксису русских аппозитивных конструкций. Описание выполнено в рамках модели "Смысл \leftrightarrow Текст" (см. Мельчук 1974), в силу чего настоящая работа непосредственно примыкает к циклу статей Иомдин - Мельчук - Перцов 1975, Иомдин - Перцов 1975, Иомдин 1982, Саввина 1976, также содержащих фрагменты русского поверхностного синтаксиса. Теоретические установки, относящиеся к поверхностно-синтаксическому уровню и поверхностно-синтаксическому компоненту модели "Смысл \leftrightarrow Текст", равно как и вся концепция "Смысл \leftrightarrow Текст", предполагаются известными читателю.

Наше изложение строится по следующему плану: во Введении перечисляются те типы словосочетаний, которые в данной работе рассматриваются в качестве аппозитивных (§ 1) и вводятся соглашения о представлении аппозитивных сочетаний с обособлением и с "ограничительным ударением" (§ 2); в разделе I обсуждается набор поверхностно-синтаксических отношений, описывающих аппозитивные конструкции; раздел II содержит аппозитивные синтагмы, снабженные описанием соответствующих операторов и списком синтаксических признаков. Вопрос о направлении зависимости в русских аппозитивных сочетаниях в предлагаемой статье не рассматривается, так как ему посвящена отдельная публикация Урысон 1981. Настоящая статья заключается Приложением, в котором делается попытка описать виды обособления и правила их выбора применительно к аппозитивной конструкции русского языка.

Автор глубоко признателен Ю.Д.Апресяну, И.М.Богуславскому, Н.А.Еськовой, Л.Л.Иомдину, В.А.Ицковичу, Н.В.Перцову и Е.Н.Саввиной, читавшим различные варианты этой работы и сделавшим по ней много полезных замечаний. Особую благодарность автор приносит своему научному руководителю И.А.Мельчуку.

Введение

§ 1. Объект исследования

В настоящей работе в качестве аппозитивных рассматриваются следующие шестнадцать типов словосочетаний:

- (i) композитные сочетания с согласованием (в дальнейшем называемые "нормальными") типа *аэросани-глизсер, моряк-герой, женщина-врач, улица-змея, Арзип-кузнец*;
- (ii) композитные сочетания с так называемым неизменяемым определителем типа *программа-минимум, план-максимум, лотерея-аллегри, вагон-микст, опера-буфф*;
- (iii) персонифицирующие сочетания типа *старец-море, архитектор-жизнь*;
- (iv) сочетания с "односторонним" (необособляющим) тире типа *Страны - члены НАТО подписали следующий договор; Это отношение связывает существительное - имя предиката и синтаксически зависящее от него существительное - имя аргумента этого предиката*;
- (v) "титულные" сочетания типа *кандидат наук полковник Петров, флагман советского пассажирского флота океанский лайнер "Максим Горький"*;
- (vi) сочетания с первым компонентом - оценочным существительным или стандартным обращением и
 - со вторым членом - именем нарицательным типа *сволочь директор, собака начальник, умница князь, старик отец, красавица сестра, господин учитель, граждане пассажиры, пап профессор*;
 - со вторым членом - именем собственным типа *сволочь Иванов, собака Петр, умница Сидоров, старик Иван, красавица Марья, господин Петров, гражданка Сидорова, товарищ Иванов*;
- (vii) номинативные сочетания с согласованием компонентов со вторым членом - именем существительным (собственным), не заключенным в кавычки и не выделенным типографски (причем первый член - не оценочное существительное и не стандартное обращение) типа *майор Прокип, собака Трезор, мальчик Петя, семиклассник Иванов*;
- (viii) номинативные и родовидовые сочетания, допускающие как согласование, так и рассогласование компонентов, типа *река Воря, озеро Байкал, город Ашхабад, перевал Электрон; птица нирок, растение магнолия, металл алюминий, наука метеорология*;

- (ix) номинативные сочетания с расогласованием компонентов со вторым членом - именем существительным, заключенным в кавычки или выделенным типографски, типа газета "Правда", установка "Вишня", теплоход "Лермонтов", станция "Текстильщики";
- (x) номинативные сочетания со вторым членом - не являющимся именем существительным (и заключенным в кавычки или выделенным типографски или представляющим собой цепочку не-алфавитных символов) типа пирожное "Уберите!" [А.Грин], журнал "Вперед!", роман "Что делать?" треугольник ABC, грамматика [E, F];
- (xi) бездефисные сочетания с так называемым неизменяемым определителем типа каюта люкс, стиль модерн, цвет беж, фасон фантази, кофе мокко, юбка клеш;
- (xii) автономные сочетания, а также близкие к ним квазиноминативные сочетания со вторым членом, заключенным в кавычки или выделенным типографски, но не являющимся именем собственным (и, следовательно, пишущимся с маленькой буквой) типа по имени Апполон, в слове "царь", выражение за обе щеки, термин фонема, в режиме "диалог", система "человек - машина - человек", ракеты класса "вода - вода", обучение по специальности пекарь, автомашины марки "Волга";
- (xiii) сочетание из существительного и так называемого краткого именительного (не заключаемого в кавычки), типа на линии Сочи - Одесса, в районе Фили - Давидково;
- (xiv) "измерительные" сочетания, т.е. сочетания, первым членом которых является существительное, обозначающее измеряемую величину, а вторым членом - существительное со значением "единица измерения" типа диаметр сантиметр, толщина дециметр, площадью гектар, на дистанции километр, стоимостью рубль¹; сюда же относятся сочетания типа высотой два метра, глубиной 700 метров, на дистанции три километра²;
- (xv) сочетания, аналогичные сочетаниям (i)-(xiv), но с обособлением группы второго члена, типа Осетин, наш извездчик, лениво погонял лошадей; Эта птица - нирок - гнездится по берегам озер; Этот невероятный дурак - его тесть - не захотел даже принять меня; Он лучший сотрудник - Сидоров - оказался шпионом; Этот теплоход - "Лермонтов" - и довезет вас до Соловецких островов; В этом слове - "царь" - четыре буквы; На такой дистанции - километр - он не выступал еще ни разу;

(xvi) сочетания с обособлением группы первого члена типа Необычайная красавица, Маша никого не любит; Металл электроники и электротехники - медь всегда была главной ценностью этих залежей.

Как видно из вышесказанного, мы устанавливаем в аппозитивных сочетаниях следующее направление зависимости:

- в подавляющем большинстве аппозитивных сочетаний без обособления, а именно, в аппозитивных сочетаниях типов (i), (ii), (iv) - (v) и (vii)-(xiv), главным признается первый (левый) компонент;
- в сочетаниях типов (iii), (vi), т.е. в персонифицирующих (ср. старец-море) и оценочных (ср. красавец брат Иван) сочетаниях, а также в сочетаниях со стандартным обращением (ср. господин директор Петров) главным признается второй (правый) компонент;
- в сочетаниях с обособлением слугой всегда считается обособленный член.

Предлагаемая точка зрения на направление зависимости в аппозитивных сочетаниях подробно аргументируется в работе Урысон 1981, поэтому в рамках настоящей статьи мы на этом вопросе останавливаться не будем.

В статье, на которую мы ссылаемся, рассматриваются все вышечисленные аппозитивные сочетания, за исключением конструкций с так называемым неизменяемым определителем типа программа-минимум (случай (ii)) и стиль модерн, карта люкс (случай (xi)). Но к этим сочетаниям приложимый все те же аргументы, что и к словосочетаниям типа в городе Чебоксары, в слове "царь", поэтому мы считаем возможным не повторять наше рассуждение применительно к введенным случаям.

Из приведенного списка явствует, что в подавляющем большинстве аппозитивных сочетаний оба компонента обязаны быть существительными. Исключением являются лишь номинативные сочетания типа пирожное "Уберите!", грамматика [Г, F] и автономные сочетания типа выражение за обе щеки. Но сочетания пирожное "Уберите!", грамматика [Г, F] и под., скорее всего, представляют собой явление периферийное. Семантически - а на наш взгляд и синтаксически - они тесно примыкают к обычным номинативным сочетаниям типа газета "Правда", оба члена которых удовлетворяют сформулированному выше условию. Поэтому мы считаем разумным описывать те и другие сочетания вместе. Что касается автономных сочетаний типа выражение за обе щеки, словоформа "ходили", то синтаксически они

тождественны номинативным сочетаниям типа *пирожное "Уберите!"* и их естественно включить в тот же список аппозитивных сочетаний, что и номинативные словосочетания.

Подчеркнем, что в сочетаниях с так называемым неизменяемым определителем типа *программа-минимум* (случай (ii)), *стиль модерн* (случай (xi)) второй компонент тоже является существительным (а не прилагательным, наречием или словом особой части речи). Для бездефисных сочетаний типа *в стиле модерн* это показано в работах Молотков 1960, Кнорина 1977. Приведем аналогичное рассуждение для композитных сочетаний типа *программа-минимум*.

Второй компонент рассматриваемых сочетаний в принципе можно считать а) "аналитическим прилагательным", б) наречием (по аналогии с сочетаниями типа *яйцо всмятку*, *волосы торчком*), в) существительным. Однако эти способы описания неравноценны: при подходе типа (а) или (б) описание получается менее экономным, чем при последнем подходе.

Действительно, считая рассматриваемые неизменяемые определители "аналитическими прилагательными", мы фактически выделяем в русском языке новую часть речи, причем, как показано в работе Кнорина 1977, это выделение совершенно необоснованно, так как "аналитические прилагательные" не обладают никакими специфическими особенностями, отличающими их от лексем других частей речи (существительных и наречий). Если же считать неизменяемые определители наречиями, то для слов *минимум* и *максимум* придется признать омонимию частей речи.

Тот факт, что оба компонента рассматриваемых здесь сочетаний (как правило) обязаны быть существительными, отличает вышеперечисленные сочетания от конструкций, которые в ряде работ также называются аппозитивными, но один из членов которых может или даже обязан не быть существительным. Перечислим эти конструкции (в скобках указывается работа, в которой данная конструкция названа аппозитивной):

(а) сочетание из существительного и предлога, управляющего количественной группой, типа *высотой в два метра, диаметром в пять миллиметров* (Мельчук 1974:225);

(б) сочетание с союзом *как* 'в качестве' (Розенталь 1967:129) или с "поясняющим" союзом (Мельчук 1974:225), ср. *Читающая публика успела полюбить Чехова как тонкого юмориста; Бегемот, или гиппопотам, водится...; Индоевропейские языки, а именно: славянские, романские, германские...; Рассмотрим алгоритм, т.е. инструкцию, написанную на специальном языке; сюда же относятся и сочетания глаголов с союзами, типа *Внучить японский язык, т.е. научиться читать по-японски, слушать радио, разговаривать на не слишком сложных темах, может каждый человек;**

(в) любые сочетания с уточняющим членом, ср. Рано утром, на рассвете, охотники вышли в путь; В вестибюле гостиницы, в стеклянной витрине были выставлены необычные ювелирные изделия; Со- держание золота в воде очень мало - не больше нескольких микро- граммов на литр; Ребенок играет, забавляется (Александров 1963); (г) "парные" сочетания (обычно с определенным созвучием компо- нентов), типа руки-ноги, гуси-лебеди, вьюги-метели, купля-продажа, ввод-вывод, вперед-назад, фонемы-морфемы, синтагмы-парадигмы (Шахматов 1941:290, Вертагаев 1957); к этому же типу относятся и парные сочетания глаголов и наречий, ср. есть-пить, спать- почитать, худо-бедно, молодо-зелено, шито-крыто; сюда же, по всей вероятности, относятся и "рифмовки" типа шуря-муря, фигли- мигли, чудо-юдо.

В русском языке возможны и "несозвучные" комбинированные соче- тания, состоящие из двух глаголов, причем смысловая связь между их компонентами аналогична не связи внутри сочетаний типа (г), а связи внутри "нормального" аппозитивного соче- тания типа женщина-врач. Ср. Бокслю опять пролаял-засме- ялся и смолк [Скотт Фицджеральд в пер. О. Сороки]. Мы не привлекаем к рассмотрению эти сочетания ввиду их большой редкости. Таким образом, тип (г) не включен в список аппо- зитивных главным образом потому, что между членами подобного сочетания всегда имеет место некоторое созвучие, выражаю- щее специфический, "парный" смысл.

Состав словосочетания отличает сочетания типов (i)-(xvi) и от конструкций с числительными следующих двух типов:

- (д) дом 28, космонавт-2, "Молния-3";
- (е) абитуриент-76, мода-78, "Олимпиада-80".

Другая характерная особенность рассматриваемых нами соче- таний (по крайней мере тех, в которых нет обособления) состоит в их просодии: аппозитивное сочетание произносится достаточно слитно, причем один из компонентов несет более сильное ударение, нежели другой. Эта черта отличает сочетания типов (i)-(xvi) от приводимых ниже сочетаний типа (ж) и (з), оба компонента кото- рых произносятся приблизительно с одинаковым по силе ударением, ср.:

- (ж) Мефистофель - Шалапин бил неподражаем (названы аппозитив- ными в Розенталь 1967:131).
- (з) Слабые толчки зарегистрированы в Саунте (Вирджиния) [или:... в Саунте, Вирджиния]; Бронзовую медаль завоевала москвичка Петрова ("Динамо").

Сочетания типа (э) отличаются от рассматриваемых аппозитивных сочетаний также и пунктуацией: второй компонент этих словосочетаний, как правило, заключается в скобки.

Кроме конструкций типа (i)-(xvi) обоим сформулированным выше условиям удовлетворяют следующие два типа сочетаний:

(и) "составные имена" типа Петр Иванович Сидоров, Эрнст Теодор Амадей Гофман;

(к) особые фольклорные или разговорные сочетания, рассматриваемые как случаи паратаксиса, ср. *Стоял новый кабачок, Сосновенький чердачок* (названы аппозитивными в Хроленко 1969).

Эти два типа сочетаний не рассматриваются здесь только из-за их явной (хотя, вероятно, и не вполне синтаксической) специфики.

Наконец, определенное сходство с аппозитивными сочетаниями типа *женщина-врач* (случай (i)), *река Москва* (случай (viii)), *грамматика [Σ, F]* (случай (x)) имеют сочетания с несклоняемой левой частью, типа *на диван-кровати, в Москва-реке, [Σ, F]-грамматика*. Но эти сочетания ведут себя как сложные слова: они цельноформленны (т.е. у них склоняется только последняя часть). По этой причине их уместно описывать отдельно от аппозитивных конструкций.

§ 2. О представлении аппозитивных сочетаний с ограничительным ударением и с обособлением

Рассмотрим следующую тройку примеров:

- (1a) Петей много занималась тетка-учительница
[а тетка-журналистка его и знать не хотела];
(1б) Петей много занималась тетка, учительница;
(1в) Петей много занималась тетка-учительница.

Во фразе (1a) имеется ограничительное ударение на зависимом члене аппозитивного сочетания. Во фразе (1б) этот же компонент обособлен, т.е. специальным образом выделен интонационно и пунктуационно. Фраза (1в) в рассматриваемом отношении нейтральна.

Описание функции обособления и ограничительного ударения представляет собой отдельную сложную задачу, поэтому в рамках настоящей статьи мы ограничимся минимумом замечаний на эту тему.

И обособление, и ограничительное ударение на зависимом компоненте словосочетания выполняют, по крайней мере, две функции:

- (i) они маркируют пресуппозицию и утверждение фразы;
- (ii) они маркируют теморематическую структуру фразы.

Рассмотрим эти пункты по очереди.

(1) Фразы (1a)-(1в) имеют разные пресуппозиции, ср.:

(1a) Пресупп. 'У Пети есть более одной тетки. Одна из них много занималась Петей.'

Утв. 'Эта тетка - учительница.'

(1б) Пресупп. 'У Пети есть одна <единственная> тетка. Она - учительница.'

Утв. 'Эта тетка много занималась Петей.'

(1в) Пресупп. 'У Пети есть тетка. Она - учительница.'

Утв. 'Эта тетка много занималась Петей.'

Все три фразы противопоставлены друг другу по нескольким признакам. Во-первых, предложение (1a) противопоставлено предложениям (1б) и (1в), так как соответствующие друг другу смыслы по-разному разделены в них на пресуппозицию и утверждение: смысл 'Петей много занималась тетка' входит в пресуппозицию фразы (1a) и в утверждение фраз (1б) и (1в), а смысл 'Эта тетка - учительница', наоборот, входит в утверждение фразы (1a) и в пресуппозиции фраз (1б) и (1в). Во-вторых, фраза (1в) противопоставлена фразам (1a) и (1б), так как в ней отсутствует какой-либо квантор при смысле 'тетка'. Наконец, фразы (1a) и (1б) различаются (в частности) квантором при этом смысле, ср. 'более одной тетки' и 'одна тетка'.

Тот факт, что во фразе (1a) имеется в виду несколько Петиных теток, во фразе (1в) может иметься в виду то же самое, а во фразе (1б) речь идет о единственной тетке, хорошо виден из сопоставления правильных фраз (1a'), (1в') и противоречивой фразы (1б'):

(1a') *Петей много занималась тетка-учительница, тетка-журналистка его и знать не хотела* - 'У Пети есть более одной тетки.

Одна из них учительница, а другая - журналистка';

(1в') *Петей много занималась тетка-учительница, тетка-журналистка его и знать не хотела* - 'У Пети есть тетка, она учительница.

Другая его тетка - журналистка.'

(1б') **Петей много занималась тетка, учительница, тетка-журналистка <тетка-журналистка; тетка, журналистка> его и знать не хотела* - 'У Пети есть ровно одна тетка, она учительница.

Другая его тетка - журналистка.'

Напомним, что приложение во фразе (1a) называется ограничительным, или лимитирующим, а приложение во фразе (1б) - описа-

тельным, или квалификативным. (Приложение (определение, атрибут) Y в конструкции X → Y называется ограничительным, если существует такой объект X', для которого неверно утверждение X' → Y. В противном случае приложение (определение, атрибут) Y в конструкции X → Y называется описательным.) Во фразе (1в) приложение с рассматриваемой точки зрения нейтрально.

(ii) Фразы (1а)-(1в) различаются теморематическими структурами.

Ср. их членение на тему и рему:

- (1а) $\overbrace{\text{Петей много занималась}}^{\text{Т}} \text{тетка-} \overbrace{\text{учительница}}^{\text{Р}}$;
- (1б) $\overbrace{\text{Петей}}^{\text{Т}_1} \overbrace{\text{много занималась}}^{\text{Р}_1} \text{тетка,} \overbrace{\text{учительница}}^{\text{Р}_2}$;
- (1в) $\overbrace{\text{Петей}}^{\text{Т}} \overbrace{\text{много занималась}}^{\text{Р}} \text{тетка-учительница.}$

Во фразе с ограничительным ударением выделенное слово всегда является ремой, а остальная часть фразы - темой. Во фразе с обособлением обособленная группа (без своего хозяина) представляет собой неосновную рему - т.е. рему, выделяемую внутри другой темы или ремы (во фразе (1б) эта неосновная рема выделяется внутри основной ремы; пример на неосновную рему внутри темы представляют фразы (4б) и (6б) - см. ниже). Что касается аппозитивных сочетаний без обособления и ограничительного ударения, то с точки зрения членения фразы на тему и рему они ведут себя как одно слово - т.е. все сочетание целиком попадает или в тему или в рему.

Не исключено, что обособление и ограничительное ударение выполняют во фразе еще какие-то функции. Но мы не будем описывать здесь все аспекты, по которым различаются фразы типа (1а)-(1в), а ограничимся вопросом об отражении обособления и ограничительного ударения в поверхностно-синтаксическом представлении (ПСП) фразы.

Прежде всего отметим, что обособление и ограничительное ударение могут "накладываться" не только на аппозитивные, но и на некоторые другие конструкции. Ср. следующие примеры (в которых обособление и ограничительное ударение выполняют точно те же функции, что в рассматриваемых фразах):

- (2а) $\text{Ему нравились старинные дома} \overbrace{\text{с кариатидами}}^{\text{атриб.}}$ [а не с атлантами];
- (2б) $\text{Ему нравились старинные дома} \overbrace{\text{- с кариатидами}}^{\text{атриб.}}$;
- (2в) $\text{Ему нравились старинные дома} \overbrace{\text{с кариатидами}}^{\text{атриб.}}$;

- (3а) Его ^{письмо отцу} потерялось [а не матери];
- (3б) Его ^{письмо - отцу} - потерялось;
- (3в) Его ^{2 комп.} письмо отцу потерялось;
- (4а) ^{Письмо от отца} потерялось [а не от матери];
- (4б) ^{Письмо - от отца} - потерялось;
- (4в) ^{квaziагент.} Письмо от отца потерялось;
- (5а) Дмитриев [стоял перед домом и] смотрел на единственное ^{освещенное окно кухни} [а не спальни];
- (5б) Дмитриев стоял перед домом и смотрел на единственное ^{освещенное окно - кухни} [Ю.Трифонов];
- (5в) Дмитриев стоял перед домом и смотрел на единственное ^{квaziагент.} ^{освещенное окно кухни}; (Ср. ситуацию, когда одно из окон кухни освещено стоящей на подоконнике свечой или лампой, а другие окна остаются темными.)
- (6а) ^{Измученному охотнику} [а не бодрому] начал сниться сон;
- (6б) ^{Охотнику, измученному}, начал сниться сон;
- (6в) ^{опреп.} ^{Измученному охотнику} начал сниться сон.

Теоретически не исключено, что теморематическая структура фразы в совокупности с ее синтаксической структурой однозначно задает сведения о наличии/отсутствии в определенных "кусках" фразы обособления и ограничительного ударения. Тем не менее, очевидно, что информацию об обособлении и ограничительном ударении нужно отображать в синтаксическом представлении фразы в явном виде - независимо от того, "вычисляется" ли эта информация из коммуникативной или какой-нибудь другой структуры фразы.

Формально ничто не мешает различать нейтральные конструкции, конструкции с ограничительным ударением и конструкции с обособлением с помощью поверхностно-синтаксических отношений (ПСО) - т.е. представлять обособление и ограничительное ударение в поверхностно-синтаксической структуре (ПСС) фразы. При таком подходе некоторые из имеющихся в настоящее время ПСО придется распечатать на три ПСО (так как на сочетание, описываемое таким ПСО, может быть "навешено" обособление или ограничительное ударение),

причем соотношение между ПСО внутри полученных троек будет одним и тем же; ср. атрибутивное ПСО vs. атрибутивное ограничительное ПСО vs. атрибутивное описательное ПСО; 2-ое комплетивное ПСО vs. 2-ое комплетивное ограничительное ПСО vs. 2-ое комплетивное описательное ПСО; квазиагентивное ПСО vs. квазиагентивное ограничительное ПСО vs. квазиагентивное описательное ПСО; определительное ПСО vs. определительное ограничительное ПСО vs. определительное описательное ПСО; и т.п. По существу, такое решение принято в работе Иомдин 1982.

В настоящей работе предлагается другой подход к представлению соответствующих фактов. А именно, мы будем описывать конструкции, различающиеся только с точки зрения наличия/отсутствия в них рассматриваемых синтаксических средств, с помощью одного и того же ПСО, а всю информацию об этих средствах помещать в другой компонент поверхностно-синтаксического представления (ПСП) фразы. Преимущество такого подхода мы видим не столько в возможном сокращении числа ПСО, сколько в более эксплицитном отождествлении одних и тех же синтаксических средств, используемых в различных словосочетаниях. (Заметим, что нейтральная конструкция и соответствующая конструкция с обособлением, вообще говоря, могут различаться по целому ряду признаков так, что для их описания все равно понадобятся различные ПСО.)

На представление рассматриваемой информации претендуют коммуникативный и просодический компоненты ПСП. Можно привести доводы против того, чтобы рассматриваемые синтаксические средства фиксировались в просодическом компоненте.

Действительно, в просодический компонент помещаются сведения о так называемых семантических просодиях, классическими примерами которых являются просодии вопроса, восклицания и т.п. Эти просодии характеризуются следующим. Во-первых, они привязаны к высказыванию в целом, а не к отдельному словосочетанию. Во-вторых, они выражают некоторые модальные смыслы, и их можно снабдить толкованиями так же, как лексемы. Что касается обособления и ограничительного ударения, то эти просодии, во-первых, привязаны к отдельным словосочетаниям, и, во-вторых, выражаемые ими смыслы вряд ли можно естественным образом записать в словаре.

По-видимому, целесообразнее всего помещать рассматриваемую информацию в коммуникативный компонент ПСП.

Таким образом, нейтральная конструкция и соответствующие ей конструкции с обособлением и с ограничительным ударением в нашем описании могут представляться с помощью одного и того же ПСО. Информация о различиях между ними - в соответствии с принятыми соглашениями - записывается отдельно. При этом, разрешается существование "дефектных" ПСО: слуга "дефектного" ПСО либо не допускает обособления, либо, наоборот, обязан быть обособленным. В последнем случае для описания конструкции с обособлением используется особое ("дефектное") ПСО, но сама информация об обособлении все равно помещается в отдельный компонент ПСП.

Поскольку объектом нашего описания является только письменный, но не устный язык, мы в дальнейшем не будем рассматривать аппозитивные конструкции с нерегулярно от-ражаемым на письме ограничительным ударением.

I. Поверхностно-синтаксическое описание аппозитивных конструкций

§1. Список аппозитивных ПСО. Аргументация его необходимости.

1.1. Рассматриваемые нами шестнадцать типов аппозитивных сочетаний синтаксически отличаются друг от друга как минимум по четырем следующим признакам:

- (а) наличие/отсутствие пунктуационного обособления группы слуги (типы (i)-(xiv) vs. типы (xv)-(xvi));
- (б) постпозиция/препозиция слуги (типы (i)-(ii), (iv)-(v), (vii)-(xv) vs. типы (iii), (vi), (xvi));
- (в) композитность (= "дефисность")/некомпозитность сочетания (типы (i)-(iii) vs. типы (iv)-(xvi));
- (г) наличие/отсутствие согласования (по падежу) внутри сочетания (типы (i)-(vii), частично (viii) vs. типы (ix)-(xvi), частично (viii)).

Не все эти признаки являются существенными для описания аппозитивных сочетаний. Так, признак (г) - "наличие/отсутствие согласования (по падежу) внутри сочетания", безусловно, не является "ПСО-различительным": сочетания внутри пар типа *под городом Ашхабад - под городом Ашхабадам*, *у птицы кирок - у птицы кирка* естественно описывать с помощью одного и того же ПСО, которое

может по-разному реализоваться на морфологическом уровне: с согласованием или без согласования компонентов. Та или иная реализация ПСО выбирается, главным образом, в зависимости от стилистики текста (ср. аналогичное устройство творительного падежа, который у существительных I склонения манифестируется двумя окончаниями: *-ой* и *-ю* (ср. *травой - травю*), тоже выбираемыми в зависимости от стилистических факторов).

Противоположный подход - при котором в парах сочетаний типа *под городом Ашхабад - под городом Ашхабадом, у птицы нирок - у птицы нирка* - усматриваются разные ПСО, совершенно неудовлетворителен - хотя бы потому, что тогда в случаях *птица нирок, город Ашхабад* и т.п. придется признать синтаксическую омонимию.

Перейдем к признакам (а) - (в). Рассмотрим сначала материал с обособлением.

1.2. Сравним фразы

- (7) *Тетки, прекрасные преподавательницы, выучили меня за лето французскому и итальянскому;*
(8) *Прекрасные преподавательницы, тетки выучили меня за лето французскому и итальянскому.*

Эти предложения различаются и синтаксически - постпозицией/препозицией зависимого компонента - и по смыслу. Это ясно видно из того, что фраза (8) легко перифразируется во фразу (8а), а фраза (7) - нет; ср.:

- (8а) *Поскольку тетки прекрасные преподавательницы, они выучили [смогли выучить] меня за лето французскому и итальянскому.*

Отсюда следует, что (1) признак "постпозиция/препозиция зависимого компонента" для конструкции с обособлением является смысловозначительным; (2) для представления сравняваемых сочетаний требуются два ПСО - одно для конструкции с постпозицией обособленного приложения, а другое - для конструкции с препозицией такого приложения.

1.3. Перейдем к сочетаниям без обособления. Для их четырнадцати классов нам удалось найти "минимальную пару" только одного типа ("минимальной парой" здесь называются сочетания, состоящие из одних и тех же лексем, связанных синтаксической зависимостью в одинаковом направлении, но имеющие разные смыслы).

Сравним следующие сочетания: *Врач-красавец* и *красавец врач*.

Эти сочетания состоят из одних и тех же лексем, причем в обоих сочетаниях главным является слово *врач*, а зависимым — слово *красавец* (см. Урысон 1981). Рассматриваемые сочетания не "равносильны": существуют фразы, в которых возможно только первое из них, и фразы, в которых возможно только второе сочетание. Ср. следующие тексты:

- (9) *В больнице работали два врача с совершенно противоположной внешностью: один был писанный красавец, а другой совершенный урод. Оба они были очень внимательны, но все же врача-красавца больные любили больше;*
- (10) *В числе прочих молодых людей на свадьбу был приглашен и красавец врач.*

Сравниваемые сочетания нельзя поменять местами: первый текст в результате такой перестановки окажется неприемлемым, а вторая фраза если и будет удовлетворительной, то приобретет другой смысл, ср.:

- (9а) *²В больнице работали два врача с совершенно противоположной внешностью: один был писанный красавец, а другой совершеннейший урод. Оба они были очень внимательны, но все же красавца врача больные любили больше;*
- (10а) *В числе прочих молодых людей на свадьбу был приглашен врач-красавец.*

Во фразе (10а) — в отличие от фразы (10) — сообщается, что в повествовании было (будет) сказано не только о красивом враче, но и каком-то другом враче. Отсюда ясно, что фразы (10) и (10а) различаются своими пресуппозициями, и это различие выражается порядком компонентов аппозитивного сочетания. Регулярным средством выражения рассматриваемого отличия является ограничительное ударение. Об этом свидетельствует и тот факт, что текст (9а) будет удовлетворителен и синонимичен тексту (9) лишь в том случае, если зависимый компонент рассматриваемого сочетания будет выделен ограничительным ударением, ср. ... *но все же красавца врача больные любили больше*. Из сказанного вытекает, что сочетаниям *врач-красавец* и *красавец врач* должны быть сопоставлены разные ПСП. Различие между этими сочетаниями естественно фиксировать в их ПСС: хотя для аналогичной ситуации и предусмотрено обращение к коммуникативному компоненту ПСП, соответствующая информация помещается в нем только в том случае, если она выражена стандартным способом — специальным "ограничительным" ударением.

1.3.1. Приведем еще один аргумент в пользу того, что для представления рассматриваемых сочетаний необходимо два ПСО. Рассмотрим следующие примеры: *инженер-программист Петров*, *прозвище-дразнилка Волк*, *аэросани-гелиссер "Метелица"*, *слово-монстр "недопоставка"* и т.п. Этим сочетаниям естественно приписать структуру типа следующей:

┌──────────────────────────────────┐
инженер-программист Петров.

Если считать, что компоненты рассматриваемого сочетания связаны друг с другом одним и тем же ПСО, то аппозитивное ПСО окажется ограничено повторимым³ и придется ввести специальное правило, объясняющее, при каких зависимых аппозитивное ПСО повторимо, а при каких - нет. Ср.: "структуры вида

┌───┐
X ──> Y ──┤
 Z

допускаются в том случае, если Z - имя существительное собственное или Z употреблено автономно, а Y - имя существительное нарицательное".

Неудачность такого подхода очевидна: гораздо удобнее не прибегать к специальному правилу, а просто считать, что в рассматриваемом сочетании устанавливается два разных неповторимых ПСО.

1.4. Рассматриваемые сочетания *врач-красавец* и *красавец врач* отличаются друг от друга сразу в двух отношениях - с точки зрения постпозиции/препозиции зависимого компонента и с точки зрения композитности/некомпозитности сочетания. Дальнейший анализ аппозитивных конструкций зависит от того, какой из этих признаков будет положен в основу их классификации. Можно считать, что "ПСО-различительным" признаком является постпозиция/препозиция приложения. Тогда всем сочетаниям с препозитивным приложением (независимо от того, обособлено оно или нет), а именно сочетаниям типа *старец-море* (случай (iii)) , *красавец <гражданин> врач <Иванов>* (случай (vi)) , *[Необычайная] красавица*, *Маша никого не любит* (случай (xvi)) , будет приписана одна и та же ПСС (напомним, что факт обособления зависимого компонента сочетания фиксируется не в ПСС, а в другом компоненте ПСП). Остальные двенадцать типов аппозитивных сочетаний будут представлены с помощью другого ПСО. Это описание очень экономно: оно требует всего двух ПСО, причем сочетания с обособлением описываются теми же двумя ПСО, что и сочетания без обособления. Но такой подход имеет один существенный недостаток.

Сравним сочетания *женщина-врач* и *старец-море*. Хотя зависимость в них считается направленной в разные стороны, но синтаксические средства, оформляющие эти сочетания (т.е. определенная просодия, композитность, согласуемость компонентов) абсолютно тождественны. Поэтому было бы желательно представлять эти сочетания с помощью одного и того же ПСО. А при подходе, описанном выше, эти сочетания оказываются оторванными друг от друга.

Сразу следует оговорить, что персонифицирующие сочетания очень редки. Поэтому может быть правомерным и такое описание, при котором они просто не включаются в объект исследования. В этом случае приведенное описание, безусловно, является наилучшим.

При втором подходе смысловозначительным признаком в случаях типа врач-красавец и красавец врач признается композитность/некомпозитность сочетания. Тогда все композитные сочетания без обособления, т.е. сочетания типа женщина-врач, программа-минимум и старец-море (случаи (i)-(iii)) будут описаны с помощью одного, композитно-аппозитивного, ПСО. Все некомпозитные сочетания без обособления будут представлены с помощью другого - некомпозитно-аппозитивного ПСО. Что касается сочетаний с обособлением, то, как мы видели, они противопоставляются друг другу не с точки зрения композитности/некомпозитности сочетания, а с точки зрения препозиции/постпозиции зависимого компонента. Поэтому для этих сочетаний вводятся два других ПСО: повествовательно-аппозитивное для случаев типа [Необычайная] красавица, Маша [никого не любит] и неповествовательно-аппозитивное для случаев типа Маша, необычайная красавица,...

Итак, аппозитивные сочетания противопоставлены друг другу по трем признакам:

- наличие/отсутствие пунктуационного обособления группы слуги;
- композитность/некомпозитность;
- постпозиция/препозиция зависимого компонента.

При этом, композитность/некомпозитность релевантна только для сочетаний без обособления, а постпозиция/препозиция, напротив, релевантна только для сочетаний с обособлением. См. следующую таблицу:

	Есть обособление	Нет обособления
композитность/ некомпозитность	-	+
препозиция/постпозиция зависимого компонента	+	-

Из двух пар аппозитивных ПСО маркированной естественно считать пару повествовательно- и неповествовательно-аппозитивных ПСО. Внутри каждой пары также выделяется маркированное ПСО: в первой паре это композитно-аппозитивное ПСО, а во второй - повествовательно-аппозитивное⁴.

§ 2. Описание конкретных аппозитивных конструкций.

О достаточности списка аппозитивных ПСО

2.1. "Нормальные" композитные сочетания типа *женщина-врач*.

Зависимым компонентом этих сочетаний может быть не только существительное, но и местоимение, ср.:

- (11) *Красотка-вдовушка* $\overbrace{\text{меня}}$ *молодца* $\overbrace{\text{в окошко}}$ *на улице* $\overbrace{\text{увидела}}$
[Э.По в пер. Вернштейн];
(12) *Тебя дурака* $\overbrace{\text{никто}}$ *туда* $\overbrace{\text{не приглашает}}$.

В этом случае между компонентами аппозитивного сочетания дефис не ставится.⁵

Зависимый компонент "нормального" сочетания может быть выделен эмфатически, и тогда порядок компонентов в сочетании - инвертированный. Это довольно редкий случай, свойственный в основном поэтической речи. Ср. следующий пример:

- (13) *Тише, товарищи, спите...*
Ваша $\overbrace{\text{подросток-страна}}$
с каждой $\overbrace{\text{весной}}$ *ослепительней,*
крепнет, $\overbrace{\text{сильна и стройна}}$. [В.Маяковский]

Тот факт, что в сочетании *подросток-страда* *козляном* является второй компонент, ясно видно из согласования в этой фразе, ср. *ваша подросток-страна ... сильна и стройна* (ср. Урысон 1981 и "критерий контактной точки" в книге Мельчук 1981).

В следующем примере - с местоимением - также имеет место эмфатическое выделение зависимого компонента (ср. просодию соответствующего отрезка фразы), поэтому здесь мы также усматриваем инверсию; ср.:

- (14) *В дорогу жизни снаряжая*
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас. [Е.А.Баратынский]

О согласовании компонентов в "нормальном" сочетании - а также и во всех сочетаниях с согласованием и без обособления - см. раздел II; формальные правила собраны в операторе СОГЛ1^{аппоз}_с(Y,X) - см. стр. 192.

2.2. Композитные сочетания с неизменяемым определителем типа *программа-минимум*.

Сочетания этого типа отличаются от прочих композитно-аппозитивных сочетаний неизменяемостью своего правого (зависимого) компонента. В качестве слуги в этих сочетаниях могут выступать лексемы: [*план-*]минимум, [*программа-*]максимум, [*лотерея-*]аллегри, [*опера-*]буфф, [*вагон-*]микст, [*флейта-*]никколо (приводится по данным Кнорина 1977). Эти слова образуют в нашем описании синтаксический класс "примыкающе-композитных" лексем (словарный синтаксический признак "прим-комп"). Признак "прим-комп" зависимого компонента ПСО и отличает рассматриваемые сочетания от остальных композитно-аппозитивных словосочетаний. При анализе (т.е. при переходе от Текста к Смыслу) он - вместе с другой информацией - позволяет установить в сочетании требуемое композитно-аппозитивное ПСО, а при синтезе (т.е. при переходе от Смысла к Тексту) приписывается слуге в словосочетании именительный падеж.

Заметим, что мы не считаем композитные сочетания с неизменяемым определителем фразеологизмами: на наш взгляд, вполне возможны, хотя и маловероятны, сочетания типа *каюта-микст*, *представление-буфф*, *викторина-аллегри* и т.п.

2.3. Персонифицирующие сочетания типа *старец-море*.

Персонифицирующие сочетания встречаются редко, причем, как правило, в художественных текстах. Приведем примеры:

- (15) *Наследственность - это фундамент, на котором архитектор-жизнь возводит <*возводил, возводила> конкретные постройки;*
- (16) *Расступись, о старец-море!* [М.Ю.Лермонтов];
- (17) *Мальчишка-океан встает из речки пресной
И чашками воды шепчет в облака.* [О.Э.Мандельштам];
- (18) *... в путанях заводях и изгибах старика-реки, из ивняка,
лодки видели его [крест] и находили по его свету водяной
путь на город* [М.А.Булгаков].

Направление зависимости в аппозитивном сочетании во фразе (15) может быть выведено из формы сказуемого в этой фразе. В сочетаниях из фраз (16)-(18) оно устанавливается по аналогии с примером (15).

Итак, в персонифицирующих сочетаниях зависимость считается направленной не слева направо - как в "нормальных" сочетаниях - а справа налево. Однако, синтаксические средства, используемые в персонифицирующих сочетаниях, а именно, согласование компонентов

и просодия (знаки препинания) ничем не отличаются от синтаксических средств, оформляющих "нормальные" сочетания типа *женщина-врач*. Иначе говоря, особому направлению зависимости в персонифицирующих сочетаниях не соответствуют какие-либо специальные синтаксические средства. Поэтому у нас нет никаких обоснований для введения особого, "персонифицирующего", ПСО. При анализе сведения о возможной персонификации предлагается заносить сразу в семантическое представление (СемП) фразы, а при синтезе ту или иную линеаризацию ПСС следует устанавливать также обращаясь прямо к СемП-у высказывания.

2.4. Сочетания с тире типа *страны - члены [ООН]*

В этих сочетаниях устанавливается некомпозитно-аппозитивное ПСО: на наш взгляд, их просодия ближе к (немаркированной) просодии некомпозитно-аппозитивных сочетаний, нежели к (маркированной) композитно-аппозитивной просодии.

Перечислим ситуации, когда перед слугой некомпозитно-аппозитивного ПСО ставится тире. Первую группу случаев составляют примеры типа:

(19) *Страны - участники НАТО подписали этот договор;*

(20) *Физики - эмигранты из Италии сразу поверили в осуществимость цепной реакции;*

(21) *Повстанцы - данирейские рабочие были высланы из Мурака.*

Из примеров видно, что тире в некомпозитно-аппозитивной конструкции ставится в том случае, если зависимый компонент этой конструкции имеет своего слугу.

В случае, если зависимый компонент некомпозитно-аппозитивной конструкции имеет слугу по композитно-аппозитивному ПСО, тире между членами конструкции ставится не всегда. А именно, требуется, чтобы группа зависимого компонента некомпозитно-аппозитивного сочетания была выделена ограничительно.

Ср. следующий пример:

(22) *В больнице с полгода пустовала вакансия ординатора акушера-гинеколога [В.Володин] ;*

vs.

(23) *Повстанцы - рабочие-данирейцы были высланы из Мурака, а повстанцы - рабочие-муракцы были отправлены в ссылку.*

Вторую группу составляют примеры, в которых у хозяина аппозитивного сочетания есть слуга, стоящий между членами сочетания, ср. :

- (24) Участники восстания - данирейцы были высланы из Мурака;
(25) Имена предикатов - существительные в сомали отсутствуют.

Третий и наиболее сложный случай представляют собой фразы типа следующих:

- (26) Старшие братья - близнецы уже кончили техникум,
[а старшие братья - неблизнецы - школу];
(27) Мурацкие подданные - данирейцы были интернированы;
(28) Мелкий чиновник - англичанин ничем не отличается от мелкого чиновника - француза;
(29) Вот так черновая заготовка превратилась в монумент памяти Людвикаса Рези - выдающегося литовского ученого и поэта, собирателя народных песен - дайк [Ю.Вебер].

Очень часто, но не всегда, в подобных фразах выражается "ограниченность" - ср. фразы (26) и (28).

В сочетаниях с прилагательным типа старшие братья - близнецы мы будем считать, что прилагательное старшие относится не ко всему сочетанию братья-близнецы, а только к его вершине братья. Напротив, в сочетаниях типа старшие братья-близнецы мы будем относить прилагательное старшие ко всему сочетанию братья-близнецы. В модели "Смысл ↔ Текст" предусмотрено средство для фиксации подобных различий: разрешается прибавлять к дереву зависимостей специальные указания о группировках слов, т.е. выделять в дереве зависимостей подграфы (см. Мельчук 1974:215-216). Содержательно можно говорить о скобочной структуре внутри дерева. Таким образом, в примерах (26)-(29) имеем соответственно:

((старшие братья) - близнецы), ((мурацкие подданные) - данирейцы):
(мелкий чиновник) - англичанин <француз>, ((народные песни) - дайки). Как видим, компоненты аппозитивного сочетания в этом случае разделены скобкой.

Аналогичная система скобок получается и в случаях (19)-(21) и (24)-(25), ср.:

{страны - (участники НАТО)}, {физики - (эмигранты (из Италии))},
{повстанцы - (данирейские рабочие)}, {(участники восстания) - данирейцы}, ((имена предикатов) - существительные). Во всех этих случаях члены аппозитивного сочетания также не образуют одну непосредственно составляющую.

Итак, тире в некомпозитно-аппозитивном сочетании ставится в том случае, если его компоненты "разделены скобкой (скобками)". При анализе такое тире "переводится" в некомпозитно-аппозитивное ПСО и в информацию о скобках, а при синтезе, наоборот, информация о скобках - в совокупности с названием ПСО - "переводится" в тире.

Наличие скобок в ПСП рассмотренных некомпозитно-аппозитивных сочетаний отличает их от таких некомпозитно-аппозитивных сочетаний, которые обладают аналогичной ПСС, но без выделенных подграфов, ср. следующие примеры:

(30) Припомнил *чей-то* рассказ о *мелком чиновнике французе* в подвале *Национального банка* [А.Грин] ;

(31) Особую помощь автору и его товарищам оказали *коренные жители Бикина охотники-удэгейцы*.

Сравним пример (26) со следующей фразой

(26а) *Старшие братья-близнецы уже кончили техникум.*

Приложения типа (26) и (26а) явным образом различаются своими presuppositions: в первой фразе кроме братьев-близнецов предполагается существование и других старших братьев, а во второй фразе такой presupposition нет. Поэтому с формальной точки зрения можно было бы представлять аппозитивные сочетания [старшие] братья - близнецы и [старшие] братья-близнецы с помощью одного и того же - композитно-аппозитивного Ч ПСО, фиксируя различие в их presuppositions в другом компоненте ПСП. Но при таком представлении фразы типа (26) оказались бы оторванными от фраз типа (19)-(21) и типа (23)-(25), поэтому такое описание представляется нам неудачным. По этой причине мы описываем фразы типа (26) так же, как и другие фразы с небособляющим тире.

2.5. Титульные сочетания типа кандидат наук полковник [Петров].

Титульное сочетание обязана "закрываться" именем собственным, подвешиваемым к последнему "титулу", ср. правильную фразу (32) и неправильную фразу (32а):

(32) На трибуне - *комсомолец сталевар Иванов*;

(32а) ? На трибуне - *комсомолец сталевар*.

(Соответствующий смысл должен быть выражен, на наш взгляд, посредством композитно-аппозитивной конструкции, ср.

(32б) На трибуне - *комсомолец-сталевар*.)

Ср. также следующие примеры:

(33) Его дядя священник Эйскую настоял на отправке мальчика в колледж ;

- (34) Группой руководит кандидат наук полковник Петров;
- (35) В день нашего приезда в порту привартовался флагман советского пассажирского флота океанский лайнер "Максим Горький";
- (36) Спустя шестьдесят лет по следам Н.И.Вавилова отправился преемник его идей доктор биологических наук Р.А.Удачин;
- (37) Я позвонил в Сан-Ремо нашему другу адвокату Мануэлю Джисмонди, [М.Солдати в пер. Брейтбурда].

Поскольку титульные сочетания возможны только в определенном контексте, то их можно представлять с помощью уже имеющегося некомпозитно-аппозитивного ПСО.

Между "титулами" - членами титульной конструкции возможны запятые, ср. следующие примеры:

- (38) В своих полемических заметках известный советский физик, академик Наан высказывает мысль о том, что...;
- (39) На нашей встрече присутствует кандидат технических наук, летчик-испытатель, полковник Марина Леонтьевна Попович;
- (40) "Живу без свободного времени", - сказал лауреат Государственной премии, народная артистка СССР, профессор В.Г.Дулова.

Возможны следующие цепочки "титулов" и без запятых, ср.:

- (38а) В своих полемических заметках известный советский физик академик Наан высказывает мысль о том, что...
- (39а) На нашей встрече присутствует кандидат технических наук летчик-испытатель полковник М.Л.Попович.
- (40а) Выступает лауреат Государственной премии народная артистка СССР профессор Вера Дулова.

Скорее всего, титульные цепочки из фраз (38)-(40) и соответствующие им цепочки из фраз (38а)-(40а) имеют один и тот же смысл как таковой, но этот смысл по-разному организован коммуникативно. В настоящем описании мы позволяем себе полностью отвлечься от этого факта.

2.6. Оценочные сочетания типа красавица сестра <Марья>.

В этих сочетаниях зависимость считается направленной не слева направо, а наоборот - справа налево, ср. согласование в следующей фразе:

- (41) Собака Петр на давал <*давала> никому жить.

Зависимый компонент этого сочетания в словаре снабжен синтаксическим признаком "сущкач" ("качественное существительное"). При анализе на основании этого признака в сочетании устанавливается нужное направление зависимости, а при синтезе происходит требуемая линеаризация структуры.

Приведем еще некоторые примеры:

- (42) *Проживал он рядом с селом Михайловским, где жил двоюродный брат [Ю.Н.Тынянов];*
- (43) *Но дурак тесть его не принял [Ю.Н.Тынянов];*
- (44) *Не нравится мне эта проныра практикантка [Б.Бедный];*
- (45) *Один седой бурдон капитан сидел, сидел, все молчал [Ф.М.Достоевский].*

Синтаксический признак "сущкач" приписывается не только собственно оценочным словам типа *красавица, старик, хитрец, мечтатель, пьяница, дурак, разгильдяй, романтик, пройдоха* и т.п., но и, например, словам *двоюродный, покойник (покойница)*, синтаксическое поведение которых не отличается от синтаксического поведения "собственно качественных" существительных (ср. *покойник муж*).

Представление о близости рассматриваемых слов к прилагательным дают следующие примеры:

- (46) *Входят толстяк доктор и тощий Обтесов [А.П.Чехов];*
- (47) *Кричал... на исправника за неимение кипяильников, за скверную дезинфекцию, за полное отсутствие разъяснительных бесед с населением, наконец - за неумелых, за пьяниц санитаров, мутящих город сплетнями [К.С.Петров-Водкин].*

2.7. Сочетания со стандартным обращением типа *гражданин пассажиры*

В этих сочетаниях, так же как и в сочетаниях с "качественным существительным", зависимость считается направленной справа налево. Зависимый член сочетания типа *гражданин, господин, товарищ, пан, отец [царей]* и т.п. имеет синтаксический признак "обращ1". Другой синтаксический признак - "обращ2" - имеют "стандартные обращения" типа [*ваше*] *сиятельство, [его][высоко]превосходительство, [их] величество, [ваше] благородие* и т.п. Подобные обращения встречаются только в сочетании со словом "обращ1" и считаются зависимыми от них, ср. *их сиятельство господин доктор, ваше благородие госпожа чужбина [В.Окуджава].*

Стандартное обращение "обращ1" часто встречается в титульной конструкции: оно "висит" на имени собственном, ср.:

(48) На снимке - передовая монтажная цеха радиоламп комму-
 нистка товарищ В.Воброва.

Определенную трудность вызывает анализ сочетания типа *его императорское величество государь император Николай Александрович*. Слово *государь* мы считаем стандартным обращением типа "обращ1", ср. *государь император*. Тогда если установить в рассматриваемом сочетании следующую структуру зависимостей:

его императорское величество государь император Николай Александрович и считать все связи в этом примере некомпозитно-аппозитивными, то это ПСО окажется не неповторимым, а (ограниченно) повторимым. Поэтому мы предлагаем считать слово *император* единственной в своем роде лексемой, которая, если за ней не следует имя собственное, сама ведет себя как имя собственное, ср. *государь император, его величество государь император*. В противном случае лексема *император* образует с именем собственным "составное" имя собственное (о "составных" именах см. Примечание непосредственно ниже). Это описание удовлетворительно трактует не только случаи типа *государь император Николай Александрович*, но и возможные - хотя маловероятные случаи типа *гражданин император Николай Александрович*.

Примечание. "Составными" мы называем те имена собственные, которые сами состоят как минимум из двух собственных имен, ср. *Петя Иванов, Петр Иванович, Петр Иванович Сидоров, Эрик Мария, Эрнст Теодор Амадей Гофман*. Полное описание таких имен требует исследований не столько синтаксических, сколько культурных, и поэтому выходит за рамки этой работы. Мы рассмотрим структуру составных имен лишь в самих общих чертах.

Русским составным именам с отчествами и фамилиями и иностранным словам типа *Эрнст Теодор Амадей Гофман* целесообразно, на наш взгляд, приписывать разные ПС-представления. Ср.,



Такое описание вполне соответствует интуиции: русское отчество составляет одно целое с именем, а составное имя типа *Эрнст Теодор Амадей* воспринимается именно как цепочка отдельных имен (ср. в стихотворении А.Кушнера "Гофман": *Легко ли Гофману три имени носить?*). Вопрос о ПСО, устанавливаемом внутри имени собственного, выходит за рамки этой работы. Мы можем лишь утверждать, что это ПСО не является некомпозитно-

апозитивным - в противном случае его пришлось бы считать ограниченно повторяемым, ср.:

гражданин Петр Иванов.

2.8. Видовые сочетания типа *птица нирок*.

В этих сочетаниях первый компонент X является значением лексической функции Genet от второго компонента Y, т.е.

$X = \text{Genet}(Y)$ ^б.

Компоненты видового сочетания не обязаны согласовываться по падежу: видовое название может всегда иметь форму именительного падежа, ср. *описано поведение животного лемур, платье из ткани кашмилон*. Такая конструкция предпочтительна в строгом научном тексте, особенно если видовое значение представляет собой редкое, малоупотребительное слово; ср.:

(49) *Языковые трудности возникают при общении представителей основной группы диалектов с жителями южных районов - племенами дигиль и роганвийн.*

В более "живых" текстах употребляется конструкция с согласованием даже и для малоупотребительных слов; ср.:

(50) *Однажды у норы медоодеда в Кушмо-Кашанском междуречьи был найден полусъеденный труп дикого барана уриала.*

Согласование компонентов в видовой конструкции предпочтительнее, если они принадлежат к одному и тому же согласовательному классу, ср. ? *из ткани кашмилона - из материала кашмилона, ? у птицы нирка - у птицы чайки* и т.п.

В видовых сочетаниях возможен инвертированный порядок слов, ср. *в месяце марте - в марте месяце* (см. Урысон 1981).

2.9. Номинативные сочетания типа *майор Пронин, город Москва*

В сочетаниях первого типа - "существительное одушевленное + имя лица, обозначаемого этим существительным" - компоненты всегда согласованы в падеже. Что касается сочетаний типа "географический объект + его имя", то в них - так же как в видовой конструкции - второй компонент может иметь форму именительного падежа независимо от формы первого компонента, ср. *на озере Байкал, в городе Мина, на острове Мадагаскар* и т.п. Правила выбора согласованной/несогласованной формы второго компонента очень близки к соответствующим правилам для видовых сочетаний. По данным Розенталя 1967:318 "обычно не согласуют редко встречающиеся назва-

ния, чтобы сохранить нужную ясность"; ср. *переговоры имели место в городе Мина* (но: в городе Москве), *поезд подходит к городу Кальтансинетта* (но: к городу Севастополю), *на реке Черная Вольта* (но: на реке Северной Двине). "Часто названия ... сохраняют начальную форму, не согласуясь с родовыми наименованиями, в географической и военной литературе, в официальных сообщениях и документах, например, *бои шли около городов Мерзбург и Вунперталь, 400-летие города Чебоксари*", *в долине реки Гильменд* и т.п. Следует добавить, что если члены рассматриваемой конструкции принадлежать к одному и тому же согласовательному классу, то вероятность их согласования больше - ср. *в деревне Погребец* - ? *в деревне Погребец*, но *в городе Погребец* - *в городе Погребец*. Члены рассматриваемой конструкции согласуются менее охотно, если название географического объекта состоит из существительного с определением, ср. *в городе Великие Луки*, *у города Нижний Новгород*. Кроме того, компоненты сочетания никогда не согласуются, если они имеют разные значения лексической функции Лос (т.е. разные предлоги типовой пространственной ориентации) и один из них - в отличие от другого - различает формы предложного и местного падежей; ср. *на полуострове Мангышлак* - *на полуострове Мангышлаке*, здесь Лос (полуостров) = на ~е, Лос (Мангышлак) = на ~е - но *на полуострове Крым* - **на полуострове Крыме* <Криму>, здесь Лос (Крым) = в ~у.

Хозяева в сочетаниях типа *майор Пронин, город Москва* снабжаются в словаре специальным синтаксическим признаком - в первом случае - "одуш", во втором - "геогр". Эти признаки и отличают рассматриваемые конструкции от остальных некомпозитно-апозитивных сочетаний.

2.10. Номинативные сочетания типов *газета "Правда"* и *пирожков "Уберште"*.

Второй компонент сочетаний типа *газета "Правда"* по нормам современного русского литературного языка не склоняется, ср. *в газете "Правда"*, *на установке "Вишня"* и т.п. Однако в просторечии возможно и согласование второго члена с хозяином (см. Граудина-Ицкович-Катлинская 1976:174), особенно в том случае, если компоненты сочетания принадлежат к одному и тому же согласовательному классу (ср. с видовыми и номинативными сочетаниями, описанными выше); ср. *в газете "Правде"*, *от станции "Луны"*, *на уста-*

новке "Ромашке", в журнале "Агитаторе". Рассматриваемые сочетания отличаются от прочих некомпозитно-аппозитивных сочетаний своим составом: их первым компонентом является неодушевленное существительное, а вторым - имя собственное.

Вторым компонентом сочетания типа *пирожное "Уберите!"* в принципе может быть любая словоформа любой лексемы (с любым количеством зависимых) или цепочка неалфавитных символов. Эта черта и отличает описываемую конструкцию от остальных некомпозитно-аппозитивных сочетаний. Ср.: роман "Что делать?" <"Что виноват?">, фильм "Загнанные лошадей пристреливают, не правда ли?", рассказ "Ручьи, где плещется форель", романс "Я встретил Вас"; экскаватор Ж-150¹, станция "Луна-20", плоскость π , оператор Δ , треугольник ABC и т.п.

2.11. Бездефисные сочетания с так называемым неизменяемым определителем типа *каюта люкс*.

Эти сочетания, представляемые с помощью некомпозитно-аппозитивного ПСО, в остальном описываются аналогично дефисным сочетаниям с неизменяемым вторым компонентом. А именно, рассматриваемые неизменяемые определители типа [каюта] люкс, [дом] амфир, [столик] рококо и т.п. снабжены в словаре синтаксическим признаком "примнекомп". При анализе на основании этого признака (в совокупности с другой информацией) в сочетании устанавливается требуемое некомпозитно-аппозитивное ПСО, а при синтезе этот признак позволяет приписать зависимому компоненту рассматриваемой конструкции именительный падеж.

2.12. В приводимых ниже четырех типах сочетаний зависимый компонент конструкции заполняет активную синтаксическую валентность своего хозяина. Обычно в такой ситуации между членами сочетания устанавливается комплетивное ПСО. Однако поверхностный синтаксис рассматриваемых конструкции практически тождествен синтаксису других аппозитивных сочетаний. Поэтому мы устанавливаем в этих случаях то же некомпозитно-аппозитивное ПСО.

2.12.1. Автономные сочетания типа *по имени Аполлон* и типа *в слове "царь"*

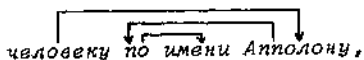
В сочетаниях типа *в слове "царь"* значима вся морфологическая характеристика слуги, ср. *в словоформе "царь" - в словоформе "царями"*.

Поэтому она должна указываться прямо в ПСС сочетания при его втором компоненте.

Сочетания [человек] по имени Апполон, [ученик] по фамилии Петров интересны тем, что еще в языке XIX века в сочетаниях этого типа имя собственное согласовывалось со словом человек <ученик>, т.е. были возможны сочетания типа человеку по имени Апполону; ср. следующую фразу

(51) Убил тоже сестру ее, по имени Лизавету, нечаянно вошедшую во время убийства сестры [Ф.М.Достоевский].

В таких сочетаниях устанавливается структура:



а не человеку по имени Апполон как в современном языке. Первая структура имеет теперь место в других сочетаниях, ср.

У его брата, по образованию филолога, была прекрасная библиотека.

2.12.2. Квазиноминативные сочетания типа в режиме "диалог"

Вторым компонентом этих сочетаний может быть только существительное в именительном падеже, ср. в режиме "диалог", система "человек - машина - человек", проблема "Солнце - Земля" и т.п.

Квазиноминативные сочетания и соответствующие номинативные сочетания на семантическом уровне различаются следующим: название - второй компонент номинативного сочетания является именем собственным, и его связь с называемым объектом может быть никак не мотивирована, ср. установка "Диалог" - <"Вишня", "Цветок">, проблема "Луч" и т.п. В квазиноминативном сочетании связь объекта с его "квазиназванием" всегда мотивирована. Так, если режим назван "диалогом", то он, безусловно, имеет некоторое отношение к диалогу, проблема "учитель - ученик" касается взаимоотношений учителя и ученика и т.п.

2.13. Сочетания типа на линии Сочи - Одесса.

Существительное - главный член рассматриваемого сочетания имеет валентность на кратную конструкцию; ср. перелет <воздушный мост> Москва - Тегеран, участок Калинин - Бологое, ось Рим - Берлин - Токио, диалог Москва - Париж, маршрут Самарканд - Бухара, дуэт Белоусова - Протопопов и т.п.

2.14. "Измерительные сочетания типа *высота 500 м, толщиной сантиметр*.

Главный компонент этой конструкции имеет синтаксическую валентность на существительное или на поддефове вида "сущ + + числ в именительном падеже⁸", ср. [*дистанция*] *длиной километр*, [*ящик*] *весом центнер, на высоте 500 м, у отметки 3000 м и т.п.*

2.15. Сочетания с постпозитивным обособленным приложением.

Приведем примеры аппозитивных сочетаний с обособлением, соответствующие уже рассмотренным случаям (i)-(xvi):

- (52) Однако именно исследования наиболее фундаментального явления - многофотонной ионизации атомов - позволили получить наиболее важные результаты;
- (53) Наш единственный кандидат наук, полковник Петров, был в это время в отпуске;
- (54) Мария, красавица и умница, как всегда пользовалась успехом;
- (55) На протяжении многих тысячелетий удерживает свои позиции в моде этот практичный, легкий, теплый материал - мех;
- (56) Одновременно *целсовать* предполагалось и другого знаменитого литератора - *Егора Агапёнова* [М.Вулгаков];
- (57) Имение дедушки, *Красное*, находилось в 35 верстах от Ясной Поляны Толстих [Т.А.Кузминская];
- (58) Лишь один признак - (*а*) - является чисто языковым;
- (59) В этом режиме - "*диалог*" - система не проработала и года;
- (60) Второе понятие - "*аномалия*" - представлено Куном как некий очаг устойчивого возмущения;
- (61) Впервые это имя - *Людмила Савельева* - читатели "*Работницы*" угляшали двенадцать лет назад;
- (62) Сергей Леонтьевич страдал болезнью, носящей весьма неприятное название - "*меланхолия*" [М.А.Вулгаков];
- (63) В этом районе - *Фили - Давыдково* - началось строительство нового жилого массива;
- (64) Следующие 36 часов двигались без остановки и на приличной скорости - 10 узлов.

В этих сочетаниях зависимый компонент может быть согласован с главным, а может всегда выступать в форме именительного падежа, ср. примеры (52)-(57) vs. (58)-(64). Но представлять соответствующие сочетания с помощью разных НСО нет никакой необходимости:

согласованность/несогласованность зависимого компонента рассматриваемых сочетаний "вычисляется" по синтаксическому признаку его хозяина. Если главный компонент конструкции имеет синтаксический признак "несогл", "симв", "фам" или "парам-тел" - об этих признаках см. стр. 191 - , то так же как и в соответствующих конструкциях без обособления, группа зависимого компонента конструкции имеет форму именительного падежа. Если в сочетании без обособления возможно как согласование, так и несогласование компонентов, то в соответствующей конструкции с обособлением имеет место та же ситуация, причем условия предпочтительности согласования/несогласования второго компонента для обеих конструкций одинаковы; ср. следующий пример:

(65) *В этой реке - Ганг²Ганге, Черная Вольта, Черной Вольте* - водятся крокодилы.

Описание видов обособления в аппозитивных сочетаниях (ср. запятые, тире, скобки) содержится в Приложении к § 2 в конце статьи.

2.16. Сочетания с препозитивным обособленным приложением

Рассмотрим следующие фразы с обособленным препозитивным приложением.

- (66) *Прекрасная гимнастка, она несколько раз занимала на первенстве Москвы второе место;*
(67) *Прославленный разведчик, Травкин оставался тем же тихим и скромным юношей, каким был при их первой встрече;*
(68) *Зоркий и вдумчивый наблюдатель, он был наделен литературным талантом и даром живого рассказа.*

Фраза (66) легко перифразируется во фразу с придаточным причины (ср. *Поскольку она была прекрасной гимнасткой, она несколько раз занимала...*), а фраза (67) перифразируется в предложение с придаточным уступительным (ср. *Хотя Травкин был прославленным разведчиком, он оставался ...*).

Тем не менее, для представления аппозитивных сочетаний из фраз (66)-(68) достаточно одного ПСО. Действительно, и причинность, и уступительность в этих фразах оформляются с помощью одних и тех же синтаксических средств. Эти "значения" нельзя различить без обращения к контексту, к значениям входящих во фразу слов или к "энциклопедическим" сведениям. Ср., например, фразу (66) и следующую:

(69) Прекрасная гимнастка, она несколько раз занимала на первенстве Москвы всего лишь второе место.

Отсюда следует, что сама по себе аппозитивная конструкция с препозитивным обособленным приложением не имеет ни причинного, ни уступительного значения. Ср. фразу (68), в которой это значение вообще неясно из контекста, а также следующие фразы:

(70) Основатель и бессменный директор Хорогского ботанического сада, профессор Гурский был очень обаятельным, жизнерадостным и чрезвычайно любознательным человеком;

(71) Создатель классических образцов ренессансной интимной лирики и первой светской ренессансной драмы на итальянском языке "Сказание об Орфее", Полициано последние годы своей жизни посвятил историко-философским заметкам под названием "Смесь";

(72) Человек отчаянной смелости, Жерар Девуассо вместе со своими пятью помощниками исчез под многотонной ливниной.

2.17. Повторимость аппозитивных ПСО.

Композитно- и некомпозитно-аппозитивные ПСО, т.е. ПСО без обособления, являются неповторимыми. Это значит, что из одного узла правильной ПСС может выходить ровно одна стрелка каждого аппозитивного ПСО без обособления. Рассмотрим примеры.

Многочленные композитно-аппозитивные словосочетания типа инженер-математик-программист, сестра-поэт-певунья [Б.Ахмадулина], шофер-механик-слесарь-грузчик-экспедитор (последний пример заимствован из Еськова 1974) имеют следующую ПСС:

(73) X $\xrightarrow{\text{компл.-апп.}}$ Y $\xrightarrow{\text{компл.-апп.}}$ Z $\xrightarrow{\text{компл.-апп.}}$... $\xrightarrow{\text{компл.-апп.}}$ W.

Аналогичную структуру имеют и многочленные некомпозитно-аппозитивные сочетания, ср.

$\begin{array}{ccccc} \text{некомпл.-апп.} & & \text{некомпл.-апп.} & & \text{некомпл.-апп.} \\ \downarrow & & \downarrow & & \downarrow \\ \text{заведующий лабораторией} & \text{доктор наук} & \text{профессор} & \text{Сидоров;} & \\ & \text{некомпл.-апп.} & \text{некомпл.-апп.} & & \\ \downarrow & & \downarrow & & \\ \text{ваше благородие} & \text{госпожа} & \text{разлука} & \text{[Б.Окуджава].} & \end{array}$

Повествовательно- и неповествовательно-аппозитивные ПСО, т.е. ПСО с обособлением, являются повторимыми. При этом неповествовательно-аппозитивное ПСО допускает и цепочечные структуры типа (73). Отличить одни структуры от других, как правило, помогает их просодия. Приведем очевидные примеры с цепочечностью:

- (74) Печень бурно выделяет в циркулирующую кровь глюкозу, селезенка выбрасывает эритроциты - красные кровяные тельца - транспорт для доставки кислорода к тканям;
- (75) Круглолицая смешливая Катюша вырастает в девушку, наследующую черты погибшего отца - капитана Тамиринова - исследователя Арктики;
- (76) На лугах, примыкающих к Бикину, я познакомился еще с одной птицей, о жизни которой известно очень мало - трехперстной - небольшой скрытной птицей из отряда журавлеобразных.

Неповествовательные-аппозитивные сочетания из фраз (77)-(79) отличаются по своей просодии от соответствующих конструкций в примерах (75)-(76), поэтому в предложениях (77)-(79) усматриваются радиальные структуры и повторимость ПСО, ср.:

- (77) Средняя дочь, Аделаида, насмешница, не выдержала и рас- смеялась;
- (78) Из разговоров Королев понял, что больна Лиза, девушка двадцати лет, единственная дочь госпожи Ляликовой, наследница [А.П.Чехов];
- (79) Ми, Орвил Райт и Уилбур Райт, граждане Соединенных Штатов, проживающие в городе Дейтоне, округ Монгомери, штат Огайо, произвели некоторые оригинальные и полезные усовершенствования летающих машин.

Следующие примеры иллюстрируют повторимость повествовательных-аппозитивных ПСО:

- (80) Герой полярной трагедии, легендарный командир "Красной палатки", Умберто Нобиле мягко и чуть грустно улыбается;
- (81) Человек, строго судивший свое время, знаток всех стран Европы, Честерфилд был, конечно, весьма интересным историком и мыслителем.

Альтернативное описание фраз типа (80)-(81) состоит в том, чтобы считать препозитивные приложения в них однородными членами. Этот вопрос нуждается в отдельном исследовании.

II. Русские аппозитивные синтагмы

В этом разделе приводятся русские аппозитивные синтагмы, а именно шестнадцать некомпозитно-аппозитивных синтагм, четыре композитно-аппозитивные синтагмы, четыре повествовательльно-аппозитивные синтагмы и две повествовательльно-аппозитивные синтагмы. Синтагмы предваряет список новых синтаксических признаков. Все условные обозначения предполагаются известными читателю (ср. Иомдин-Мельчук-Перцов 1975).

Перед тем как непосредственно выписывать аппозитивные синтагмы необходимо сделать следующее замечание.

В Мельчук-Перцов 1973 синтагма определена как языковой знак, означаемым которого является поддерево ПСС, означаемым - глубинно-морфологическое представление (ГМП) соответствующего отрезка фразы, и синтактикой - условия перевода данного поддерева в данную цепочку ГМП словоформ. Синтактика синтагмы формулируется в терминах синтаксического контекста или синтаксических признаков лексем данного поддерева. При работе над аппозитивными синтагмами выяснилось, что одно и то же поддерево ПСС может переводиться в разные ГМП в зависимости от информации, содержащейся не в ПСС, а в других компонентах ПСП или даже в СемП-е высказывания. Так, порядок слов в "нормальной" аппозитивной конструкции зависит от двух факторов: 1) от отсутствия/наличия эмфазы на зависимом компоненте конструкции, ср. *страна-подросток* но *подросток-страна* (см. синтагмы 1 и 2); 2) от того, имеются ли в СемП-е фразы сведения о так называемой персонализации анализируемого высказывания, ср. *женщина-врач*, но *старец-море* (см. синтагмы 1 и 4). В двух синтагмах, а именно в синтагмах 5 и 6, потребовалось учесть информацию о составляющих. В синтагмах 5-7 и 21-26 оказались необходимыми сведения о пресуппозиции соответствующих выражений, а именно сведения о наличии/отсутствии "ограниченности" и "обособления" на группе зависимого компонента конструкции. Всю подобную информацию мы относим к означаемому синтагмы. Дальнейшее выяснение статуса этой информации внутри синтагмы представляет собой отдельную задачу.

Формальные правила согласования в аппозитивных сочетаниях приводятся в виде двух операторов - $\text{СОГЛ1}_{\text{с}}^{\text{аппоз}}(Y, X)$ и $\text{СОГЛ2}_{\text{с}}^{\text{аппоз}}(Y, X)$. Первый оператор обслуживает синтагмы без обособления, а второй - синтагмы с обособлением.

Охарактеризуем содержательно правила согласования в аппозитивных конструкциях.

Члены аппозитивных сочетаний согласуются по падежу (не по падежу и числу). Число зависимого компонента - это семантически наполненная характеристика, зависящая от смысла фразы, но не от ее синтаксиса. Аргументируем нашу точку зрения.

Рассмотрим сначала сочетания без обособления. В этих сочетаниях компоненты согласуются по "семантическому" числу. Согласование по "семантическому" числу означает, что каждый компонент аппозитивного сочетания обозначает одно и то же количество предметов. Это значит, что если ни один из компонентов сочетания не является существительным *plurale tantum*, то они имеют одно и то же число, ср. *женщина-врач, моряки-герои* и т.п. Но в случае, если главный компонент является существительным *plurale tantum* и, следовательно, имеет форму множественного числа, зависимый компонент может иметь как форму единственного числа - если главный компонент обозначает только один предмет - так и форму множественного числа - если главный компонент обозначает более одного предмета, ср. *аэросани-глыссер, аэросани-глыссери*.

Перейдем к сочетаниям с обособлением. Тот факт, что число зависимого компонента сочетания не связано с числом своего хозяина, ясно виден из следующих фраз:

- (82а) *Это явление наблюдается только в "корональных дирах" - более холодных и менее плотных областях коронки;*
- (82б) *Это явление наблюдается только в "корональных дирах" - более холодной и менее плотной области коронки;*
- (82в) *Это явление наблюдается только в "корональной дире" - более холодных и менее плотных областях коронки;*
- (82г) *Это явление наблюдается только в "корональной дире" - более холодной и менее плотной области коронки;*

Все четыре примера являются правильными русскими фразами, различающимися по смыслу; ср., в частности, их импликация:

- (82'а) *Корональными дырами называют более холодные и менее плотные области коронки;*
- (82'б) *Корональными дырами называют более холодную и менее плотную область коронки;*
- (82'в) *Корональной дырой называют более холодные и менее плотные области коронки;*
- (82'г) *Корональной дырой называют более холодную и менее плотную область коронки.*

Ср. также следующие две фразы:

- (83а) *Светлое и радостное событие, женитьба брата и рождение ребенка многое изменили в семье;*
(83б) *Светлые и радостные события, женитьба брата и рождение ребенка многое изменили в семье.*

Перейдем к описанию предлагаемых операторов падежного согласования в аппозитивных сочетаниях. Начнем со случаев без обособления.

С точки зрения падежного согласования аппозитивные конструкции без обособления сходны с определительными сочетаниями типа *густой лес*. По-видимому, зависимый компонент рассматриваемых сочетаний, во-первых, по-разному реагирует на одушевленность/неодушевленность своего хозяина и, во-вторых, никогда не употребляется в форме партитивного и местного падежей, даже если и различает их в принципе. Проиллюстрируем сказанное примерами.

В случае, когда первый компонент конструкции является существительным неодушевленным в винительном падеже, а второй компонент - существительным одушевленным, его форма совпадает с формой именительного падежа, ср.:

- (84) *Экскурсанты осмотрели город-герой <завод-гигант, завод-богатырь>, ср.: ...осмотрели геройский город <гигантский, богатырский завод>.*

Аналогично обстоит дело, когда хозяином в сочетании является существительное одушевленное в винительном падеже, а слугой - существительное неодушевленное. На наш взгляд, в этом случае форма слуги скорее всего совпадает с формой родительного падежа, ср.:

- (85) *Так он сфотографировал человека-лящика <человека-оркестра> [плохо; *...сфотографировал человека-лящик];
ср....сфотографировал неизвестного человека.*

Наблюдаемое явление можно описать как минимум двумя способами. Первый способ состоит в том, чтобы рассматривать в конструкции рассогласование по падежу: в некоторых случаях допустимо, чтобы хозяин в сочетании имел форму винительного падежа, а слуга - форму именительного (или родительного) падежа. При втором подходе специально оговаривается тот факт, что зависимые компоненты рассмотренных сочетаний являются существительными одушевленными, т.е., например, лексема *герой* в сочетании *город-герой* - это не та же лексема *герой*, которая выступает в словосочетании *моряк-герой*. Тогда в

сочетаниях [*посетить*] *город-герой*, [*осмотреть*] *завод-гигант* <*завод-богатирь*> имеет место обычное согласование по падежу. Второй подход представляется нам более привлекательным. Тем не менее, в соответствующем операторе отражен первый способ описания, который оказался технически более простым.

В следующем примере первый компонент конструкции выступает в форме партитивного падежа, а второй - в форме родительного падежа, хотя он и различает формы родительного и партитивного падежей:

- (86) *Эти два сорта чая в доме называли чаем-спиртом и чаем-кофе. Особенно вкусным считалось долить чашку чаю-спирта [плохо: *чаю-спирту] не очень крепким чаем-кофе.*

В примере (87) хозяин в аппозитивном сочетании имеет форму местного падежа, а слуга - форму предложного падежа, хотя в принципе он различает предложный и местный падежи (ср. со слугаем (86)), ср.:

- (87) *Исследовались характеристики двух видов льда - льда-снега и льда-фирна. Во льду-фирне содержание воды оказалось меньшим, чем во льду-снеге [плохо: * ... во льду-снегу].*

Ср. также: *в газе дыме - * в газе дыму,
немного жидкости спирта - * немного жидкости спирту.*

Перейдем к падежному согласованию компонентов сочетаний с обо-
сблением.

Содержательно ситуацию можно представить следующим образом. Пусть X - главный компонент аппозитивной конструкции, Y - зависимый, а Z - хозяин X-а. Падеж X-а целиком определяется Z-ом. Что касается интересующего нас падежа Y-а, то он зависит и от Z-а и от падежа X-а. Действительно, если Z требует партитива X-а, а у Y-а форма партитива - факультативна, то Y выступает в форме родительного падежа; ср.:

- (88) [?]*Налейте [Z] мне чаю <спирту> [X] - этого самого прекрасного напиток [Y] [нужно: Налейте мне чаю - этого самого прекрасного напиток].*

Если же Z требует партитива, а X, не имея обязательной формы партитивного падежа, выступает в форме родительного падежа, то Y - в том случае, если он имеет специальную форму партитива - имеет именно эту форму.

(89) *Налейте [Z] мне самого прекрасного напитка [X] - чаю [Y].*
Аналогичным образом обстоит дело и с предложным и местным падежами, ср. следующие примеры:

- (90) *В [Z] городском саду [X] - самом красивом месте [Y] города - устроили аттракцион;*
(91) *Вы находитесь на [Z] городском мосту [X] - самом длинном мосту [Y] в Европе;*
(92) *Архитекторы гуляли и в [Z] самом красивом месте [X] города - городском саду [Y].*

Список синтаксических признаков

геогр	- географический объект, ср. <i>город, страна, вершина, кратер, море, ...</i>
измер	- существительное - название единицы измерения (способные употребляться в количественных группах ΔΠΟΜΡ и ΔΑΡΡΟΧ), ср. <i>метр, час, градус, ампер, ...</i>
несогл	- существительное, требующее в некомпозитно-аппозитивной конструкции несогласуемого слуги, ср. <i>порт, станция, штат, знак, ...</i> (ср. в порту <i>Новороссийск, в штате Вашингтон, со знаком плюс</i>).
обращ1	- стандартное обращение типа <i>гражданин, господин, товарищ, сударь, пан, ...</i>
обращ2	- стандартное обращение типа <i>[ваше] сиятельство, [его] [высоко] превосходительство, [их] величество, [ваше] благородие, ...</i>
парам-тел	- существительные - параметры тела (могут быть в творительном падеже) - <i>величина, объем, скорость, размер, ширина, ...</i>
прим-комп	- существительное - слуга в композитно-аппозитивной конструкции, не согласующийся с хозяином, ср. <i>[в программе]-минимум, [загон]-микст, [лотерея]-аллегри, [опера]-буфф, ...</i>
прим-некомп	- существительное - слуга в некомпозитно-аппозитивной конструкции, не согласующийся с хозяином, ср. <i>люкс, клеш, люрекс, капрон, ...</i>
симв	- существительные типа <i>символ, буква, знак, фраза, словосочетание, ...</i>
судкач	- "качественные" и аналогичные им по синтаксическому поведению существительные типа <i>красавица, толстяк, старик, разгильдяй, романтик, хитрец, ...</i>
фам	- существительные типа <i>фамилия, имя, отчество, кличка, прозвище, ...</i>
форм	- формулы, т.е. неалфавитные выражения типа <i>РЖ-150, АН-10, 100, ...</i>
экзот	- "экзотические" названия географических объектов, животных, растений и т.п., ср. <i>Синай, Ганг, Баскунчак, уриал, шиншилла, ...</i>

Операторы согласования

СОГЛ_с^{аппоз}(Y, X)

$P_c : Q_c$	Если $c \neq c'$, то
	(1) $c = \text{вин}$, $c' = \text{им}$, $P = (\text{неодуш})$, $Q = (\text{одуш})$; или
	(2) $c = \text{вин}$, $c' = \text{род}$, $P = (\text{одуш})$, $Q = (\text{неодуш})$; или
	(3) $c = \text{парт}$, $c' = \text{род}$; или
	(4) $c = \text{мест}$, $c' = \text{предл}$.

$c(X) = c'(Y)$

(1) На вопросы читателей "ЛГ" отвечают ученые [P₁]-лингвисты [Q₁], авторы [P₂]-составители [Q₂] словаря [P₃]-справочника [Q₃] "Трудности русского языка";

(2) *Немного вещества [P] сахару [Q] (надо: вещества [P] сахара [Q]);
*немного напитка [P] чаю [Q] (надо: напиток [P] чая [Q]);
*в жидкости [P] спирту [Q] (надо: в жидкости [P] спирте [Q]);
*в газе [P] дыму [Q] (надо: в газе [P] дыме [Q]);

$c(X) = \text{вин}$, $c'(Y) = \text{им}$

(3) Экскурсанты осмотрели город [P]-герой [Q] (невозможно:
*город [P]-героя [Q]);

$c(X) = \text{вин}$, $c'(Y) = \text{род}$

(4) Так он сфотографировал человека [P]-ящика [Q] (плохо:
*человека [P]-ящик [Q]);

$c(X) = \text{парт}$, $c'(Y) = \text{род}$

(5) Эти два сорта чая в доме называли чаем-спиртом и чаем-кофе. Особенно вкусным считалось долить чашку чаю [P]-спирта [Q] не очень крепким чаем-кофе (невозможно: ... * чашку чаю [P]-спирту [Q]);

$c(X) = \text{мест}$, $c'(Y) = \text{предл}$

(6) Исследовались характеристики двух видов льда - льда-снега и льда-фирна. Во льду-фирне содержание воды оказалось меньшим чем во льду [P]-снеге [Q] (невозможно: ... * во льду [P]-снегу [Q]).

СОГЛЗ_c^{аппоз}(Y, X)

- $P_c : Q_c$ | Если $c \neq c'$, то
- (1) $c = \text{парт}$, $c' = \text{род}$, $Q \neq (\text{парт!})$;
или
 - (2) $c = \text{род}$, $c' = \text{парт}$, $Q = (\text{парт или парт!})$,
 $Z \xrightarrow{i-1 \text{ компл.}} P \quad (i[\text{род или парт}])$;
или
 - (3) $c = \text{мест}$, $c' = \text{предл}$, $Q \neq (\text{мест!})$;
или
 - (4) $c = \text{предл}$, $c' = \text{мест}$, $Q = (\text{мест или мест!})$,
 $Z \xrightarrow{i-1 \text{ компл.}} P \quad (i[\text{предл или мест}])$;
или
 - (5) $c = \text{вин}$, $c' = \text{род}$, $P = (\text{одуш})$, $Q = (A)$.

$$c(X) = c'(Y)$$

- (1) *Первая система [P] физических знаний - физика [Q] Ньютона - сознательно строилась по образцу евклидова "Начал";*

$$c(X) = \text{парт}, c'(Y) = \text{род}$$

- (2) *Налейте мне спирту <чаю> [P] - этого самого прекрасного напитка [Q];*

$$c(X) = \text{род}, c'(Y) = \text{парт}$$

- (3) *Налейте мне самого прекрасного напитка [P] - чаю <спирту> [Q];*

- (4) **Из гостиной плыл запах самого прекрасного напитка [P] - чаю [Q] (Нарушено условие (2), так как запах $\xrightarrow{2}$ напиток (2[род <i>и не [парт]>])); нужно: ...запах самого прекрасного напитка - чая);*

$$c(X) = \text{мест}, c'(Y) = \text{предл}$$

- (5) *В городском саду [P] - самом красивом месте [Q] города - устроили аттракционы;*

- (6) **Архитекторы позаботились и о самом красивом месте [P] города - городском саду [Q] (По условию (4) нужно: ...позаботились и о самом красивом месте [P] города - городском саде [Q]);*

$$c(X) = \text{вин}, c'(Y) = \text{род}$$

- (7) *Петю [P] Иванова - лучшего [Q] из учеников седьмого класса - не допустили к соревнованиям.*

"Нормальная" композитная конструкция
типа женщина-врач

1. $\begin{array}{l} X(S) \\ \downarrow \\ \text{комп.-} \\ \text{аппоз.} \\ \downarrow \\ Y \\ (S, \text{ не мест,} \\ \text{ не прим-комп}) \end{array} \iff X + Y \left\{ \begin{array}{l} 1) \text{ СОГЛ}_1^{\text{аппоз}}(Y, X) \\ 2) \text{ Если } X \neq (\text{мест}) \text{ и} \\ \text{ не } X \xrightarrow{\text{комп.-аппоз.}} Z, \text{ то } X \text{ дфс } Z \\ 3) \text{ Если } Y \xrightarrow{r} Z, \text{ то } r = \text{комп.-аппоз.} \end{array} \right.$

Y - не "персонафицирован"
На Y-е нет эмфазы

- (1) На вопросы читателей "ЛГ" отвечают ученые $[X_1]$ -лингвисты $[Y_1]$, авторы $[X_2]$ -составители $[Y_2]$ словаря $[X_3]$ -справочника $[Y_3]$ "Трудности русского языка". Лит.газета, 16 марта 1977 г.
- (2) Сухо щелкнул судейский хлопок $[X]$ -разрешение $[Y]$. Ю.Власов
- (3) Эти четки Эдипа $[X_1]$ -мага $[Y_1]$, бога $[X_2]$ -царя $[Y_2, X_3]$ -жреца $[Y_3]$ рассеяны по всей трагедии. В.Я.Пропп
- (4) Не звучит роль $[X]$ -Гюлиаф $[Y]$. О.Э.Мандельштам
- (5) Красотка $[X_1]$ -вдовушка $[Y_1]$ меня $[X_2]$ молодца $[Y_2]$ в окошко на улице увидела. Э.По в пер. Бернштейн (Дефис во втором случае не ставится по условию 2, т.к. здесь $X = (\text{мест}[\text{омнение}])$.)
- (6) Социал $[Z]$ -демократ $[X]$ меньшевики $[Y]$. (Дефис не ставится по условию 2.)

"Нормальная" композитная конструкция
с эмфазой на зависимом компоненте

2. $\begin{array}{l} X(S) \\ \downarrow \\ \text{комп.-} \\ \text{аппоз.} \\ \downarrow \\ Y \\ (S, \text{ не собст,} \\ \text{ не мест}) \end{array} \iff Y + X \left\{ \begin{array}{l} 1) \text{ СОГЛ}_1^{\text{аппоз}}(Y, X) \\ 2) \text{ Если } X \neq (\text{мест}), \text{ то } X \text{ дфс } Y \\ 3) \text{ Не } Y \longrightarrow Z \end{array} \right.$

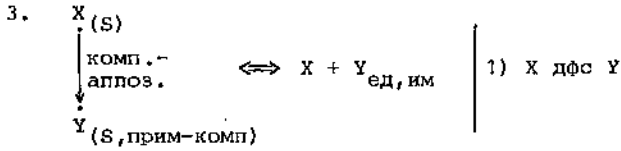
На Y-е - эмфаза

- | | |
|--|---|
| <p>(1) <i>Таня, товарищи, спите...</i>
Вста
 подросток $[Y]$-страна $[X]$
с каждой
 весной
 ослепительней,
крепнет,
 сильна и стройна.</p> | <p>(2) <i>В дорогу жизни снаряжая
своих стюгов, безумцев $[Y]$ нас $[X]$,
Сюгов золотых судьба благая
Дает известный нам запас.</i></p> |
|--|---|

В. Маяковский

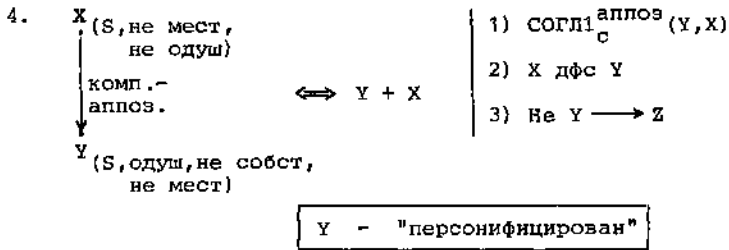
Е.А. Баратынский

Композитная конструкция с неизменяемым определителем типа программа-минимум.



- (1) В программе <плане>[X]-минимум[Y], в планах <программах>[X]-максимум[Y], опера[X]-буфф[Y], латеряя[X]-аллегри[Y], вагон[X]-микст[Y], флейта[X]-пикколо[Y].

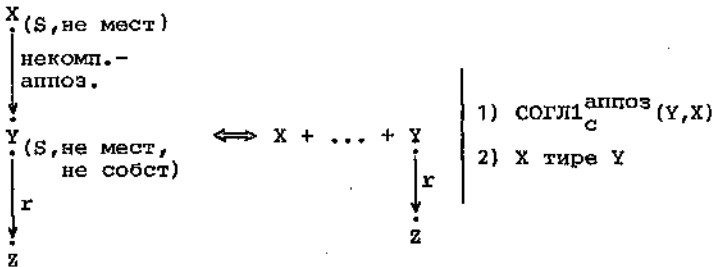
Персонифицирующая композитная конструкция типа старец-море



- (1) Наследственность - это фундамент, на котором архитектор[Y]-жизнь[X] возводит <возводила, *возводил> конкретные постройки ;
- (2) Расступись, о старец[Y]-море[X]. М.Ю.Лермонтов
- (3) Мальчишка[Y]-океан[X] встает из речки пресной
И чайками вода швыряет в облака. О.Э.Мандельштам
- (4) ... в путанке заводят и избежат старика[Y]-реки[X],
из чепняка, лодки видели его [крест] и находили по его свету
водяной путь на город. М.Булгаков

Некоммутативно-аппозитивная конструкция
с тире типа *страна - члены ООН*

5.

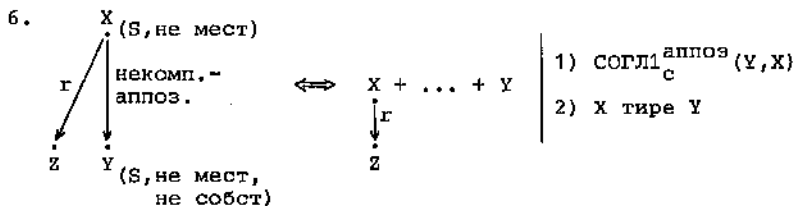


Сведения о составляющих: не (X, Y)
 Если r = комп.-аппоз, то на Y-е "ограниченность"

- (1) *Игра Пентагона в посредники между частными американскими фирмами и режимами [X] - покупателями [Y] американского оружия [Z] на Ближнем Востоке достаточно прозрачна. Моск. комс., 21 окт 1975 г.*
- (2) *1-ое комплетивное ПСО связывает существительное [X₁] - имя [Y₁] предиката [Z₁] и синтаксически зависящее от него существительное [X₂] - имя [Y₂] аргумента [Z₂] этого предиката ;*
- (3) *Еще более многогранной и красочной предстает перед нами цельная натура Кренкеля [X₁] - деятеля [Y₁] радиотехника [Z₁], Кренкеля [X₂] - бивалого [Z₂] полярника [Y₂], Кренкеля [X₃] - общественного [Z₃] деятеля [Y₃], реалиста и увлеченного мечтателя ;*
- (4) *Любовь [X₁] - служанка [Y₁] плана [Z₁] вновь стала превращаться в любовь [X₂] - служанку [Y₂] постели [Z₂]. Ю. Евриков. Три Влечения*
- (5) *Я и представить себе не мог. Какое появится существо. Из личности человека [X] - человека [Y] - тупика [Z]. Кобо Абэ в пер. В. Гривина*

(В рассматриваемом сочетании выражается "ограниченность".
 Сведения о составляющих приводятся здесь только для общности описания (см. следующую синтагму). В данной синтагме они избыточны, так как однозначно выводятся из информации о наличии у Y-а слуги Z.)

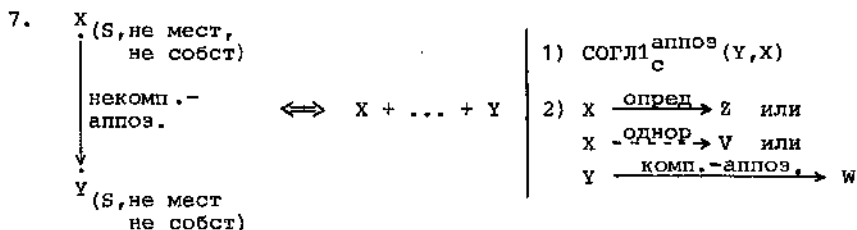
Некомпозиционно-аппозитивная конструкция с тире
типа *муракские подданные - данирейцы*



Обычно: "ограничительность" на Y-е
Сведения о составляющих: не (X, Y)

- (1) *Муракские* [Z] *подданные* [X] - *данирейцы* [Y] были интерпрированы;
- (2) *Подданные* [X] *Данирей* [Z] - *муракцы* [Y] были высланы из страны;
- (3) *Мелкий* [Z₁] *чиновник* [X₁] - *англичанин* [Y₁] ничем не отличается от *мелкого* [Z₂] *чиновника* [X₂] - *француза* [Y₂];
- (4) *Его старшие* [Z₁] *братья* [X₁] - *близнецы* [Y₁] учатся в институте, а *старшие* [Z₂] *братья* [X₂] - *неблизнецы* [Y₂] учатся в школе. (В аппозитивных сочетаниях из этой фразы выражена "ограничительность")

Некомпозиционно-аппозитивная конструкция
типа *честный человек сторож, учителя и студенты лезгин,*
антенна зонд-излучатель



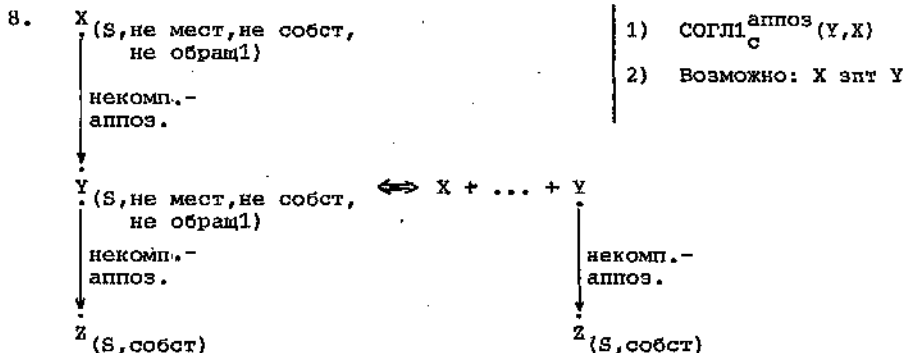
На Y-е нет "ограничительности"

- (1) *Николка отвернулся, боясь, что честный* [Z] *человек* [X] *сторож* [Y] будет протестовать против этого. М.Булгаков
- (2) ... *притаил чей-то рассказ о мелком* [Z] *чиновнике* [X] *французе* [Y] в подвалах Национального банка. А.Грин
- (3) *Книга может служить пособием для учителей* [X] и *студентов* [V] *лезгин* [Y], *желающих глубже изучить свой родной язык.*

- (4) В больнице с полгода пустовала вакансия ординатора[X] акушера[Y]-гинеколога[W]. Б.Володин
- (5) Екатерина Алексеевна Петлюк, одна из десяти советских танкисток[X] механиков[Y]-водителей[Z], приняв этот рапорт, сказала...

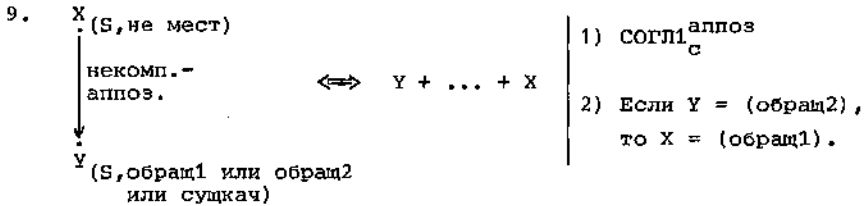
Титульная конструкция

типа кандидат наук полковник Петров



- (1) Руководитель[X] экспедиции радиофизики[Y] из Томска Вячеслав[Z] Чуйков дает разрешение на спуск;
- (2) Группу ученых возглавляют австрийки[X] супруги[Y] Херта[Z] и Герхард Шпрингник;
- (3) Со второго дня войны воевал тридцатидвулетний учитель[X₁] рисования и пения механик[Y₁, X₂]-водитель астраханец[Y₂] Павел[Z] Смирнов;
- (4) В день нашего приезда в порту привартовался флагман[X] советского пассажирского флота океанский лайнер[Y] "Максим Горький"[Z];
- (5) "Живу без свободного времени" - сказал лауреат[X₁] Государственной премии, народная артистка[Y₁, X₂] СССР, профессор[Y₂] Б.Г.Дулова[Z]. "Правда" 21 фев. 1978 г.

Конструкция с обращением или с "оценочным" словом
 типа *гражданин Петров, красавица сестра*



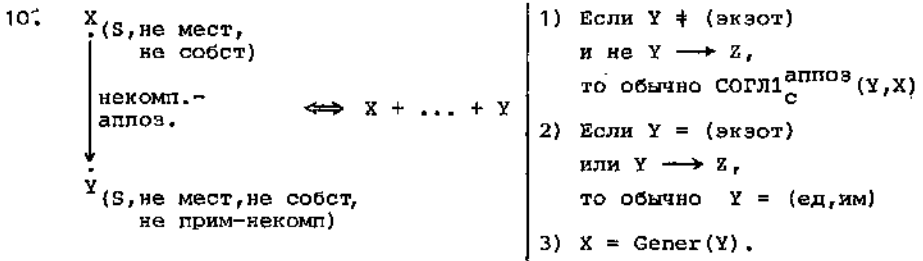
$Y = (\text{обрац1}) \text{ или } (\text{обрац2})$

- (1) *граждане[Y] пассажиры[X], пан[Y] профессор[X], господин[Y] Корнев[X], товарищ[Y] песня[X], ваше благородие[Y₂] госпожа[X₂, Y₁] удача[X₁]. Б. Окуджава*

$Y = (\text{сущкач})$

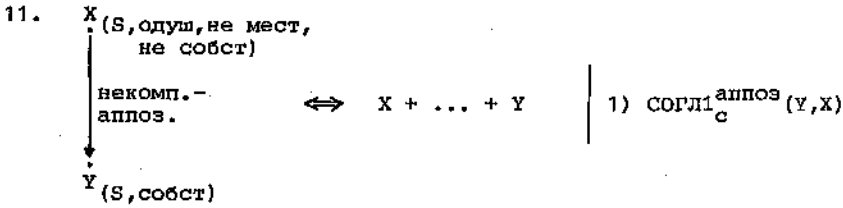
- (2) *Входят толстяк[Y] доктор[X] и тонкий Обтесов. А.П.Чехов*
 (3) *С трепетом влюбленного смотрел я на свою красавицу[Y] птицу[X]. В.Каменский*
 (4) *Он вспоминал о своих обеих покойницах[Y] женах[X]. Ф.М.Достоевский*
 (5) *В этой кинохронике снималась гордость[Y] русской оперы А.В.Нежданова[X].*

Видовая конструкция типа *птица нирок*



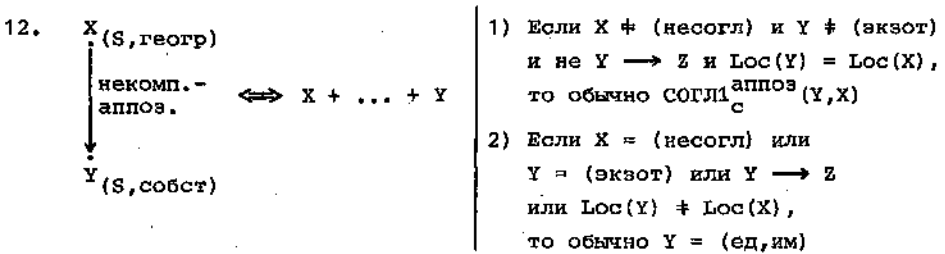
- (1) *Печальный человек стоял за прилавком и глядел на груду бутербродов с кетовой икрой и с сыром[X] брынзой[Y]. М.Булгаков*
 (2) *У меня была серая шапка из меха[X] каракуль[Y]. В.Токарева*
 (3) *Лев Николаевич писал нам, что ... вернется в шале и привезет нам траву[X] ковыль[Y]. Т.А.Кузминская*
 (4) *Наука[X] метеорология[Y] это явление объясняет просто*
 (5) *На растениях[X] кактус[Y] длинноглазый[Z] этот паразит встречается редко*
 (6) *Швейцарцу Жану Коста удалось приручить редкое животное - ящерицу[X] игуану[Y].*

Номинативная конструкция типа *майор Прокин*



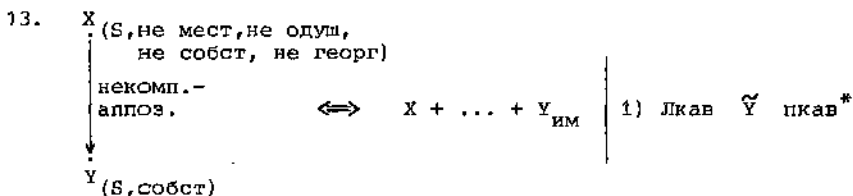
- (1) Трёхлетнего мальчика[X₁] Митю[Y₁] взял на все попечение верный слуга[X₂] этого дома Григорий[Y₂]. Ф.М.Достоевский
- (2) 19 декабря 1906 года на заседании Разряда изящной словесности обсуждалась Записка почетного академика[X] К.К.Арсеньева[Y];
- (3) Слуги[X] Григорий[Y] и Смердяков стояли у стола. Ф.М.Достоевский

Номинативная конструкция типа *озеро Байкал*



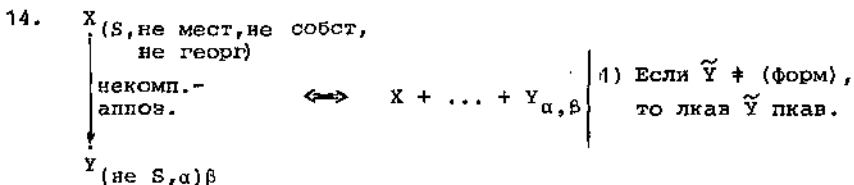
- (1) Двести один год назад в городке[X₁] Рудебинг[Y₁] на небольшом датском острове[X₂] Лангеланн[Y₂] в семье бедного аптекаря родился Ханс Кристиан Эрстед;
- (2) Наш поезд приближается к городу[X]-герою Севастополю[Y];
- (3) Девятого сентября воды реки[X] Ганг[Y] продолжали заливать обширные районы Индии;
- (4) Уже затоплены дома половины жителей города[X] Венареса[Y];
- (5) Раскопки позволили установить, что более 60 тыс. лет назад неандертальцы поселились на правом берегу речушки[X] Нильянский[Z] Яр[Y];
- (6) Значительное текучее поле находится на территории Республики[X] Берез[Y] Слоновой Кости;
- (7) На полуострове[X₁] Таймыр <Таймыре>[Y₁], но: на полуострове[X₂] Крым <*Крым>[Y₂].

Номинативная конструкция типа газета "Правда"



- (1) *Новый спутник [X] связи "Радуга" [Y] был введен на геостационарную орбиту;*
- (2) *Туманность [X] "Лагуна" [Y] имеет темные компактные образования;*
- (3) *Судно [X] "Витязь" [Y] продолжило исследование океанской флоры.*

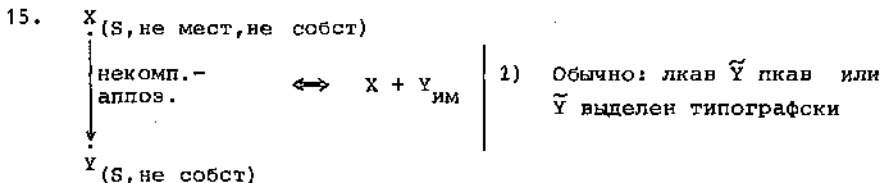
Номинативная конструкция типа
пирожков "Уберите!", самолет АН-14



$\alpha, \beta \dots$ соответствующие характеристики Y-а

- (1) *Телескоп [X] ЭТА-2, β [Y] готов к наблюдениям;*
- (2) *Посетитель заказал пирожков [X] "Уберите!" [Y].*

Квазиноминативная конструкция
типа в режиме "диалог"



* лкав...левые кавычки, пкав...правые кавычки,

$\tilde{Y} \dots$ группа Y-а с его зависимыми

- (1) В 1972 году в нашем журнале была проведена дискуссия по определению понятия [X] "этнос" [Y];
- (2) Предлагается в корне изменить структуру чемпионата и перейти на розньги первенства по принципу [X] "осень [Y] - весна";
- (3) Определены пути повышения эффективности всего конвейера [X] "поле [Y] - завод";
- (4) в режиме [X] "диалог" [Y]; обучение по специальности [X] пекарь [Y].

Автономная конструкция типа в слове "царь"

16.
$$\begin{array}{c} X (S, \text{симв}) \\ \downarrow \\ \text{некомп.-} \\ \text{аппоз.} \\ \downarrow \\ Y (\alpha), \beta \end{array} \iff X + \dots + Y (\alpha), \beta$$

- 1) Если $Y \neq S$,
то обычно лкав \tilde{Y} пкав или \tilde{Y} выделен типографски или \tilde{Y} - цепочка неалфавитных символов
- 2) Если $X + \dots + Z + \dots + Y$,
то $Y \rightarrow \dots \rightarrow Z$.

- (1) Во фразе [X₁] "три [Y₁] его три минуты" слово [X₂] "три" [Y₂] встречается дважды;
- (2) До сих пор я избегал употребление термина [X] радиоголо [Y];
- (3) Общество издавало свои печатные труды, первый выпуск которых вышел в 1720 году под заглавием [X] "Acta literaria Sueciae" [Y];
- (4) Одной из делатей поверхности, обнаруженной еще при переж радиолокационных исследованиях Венеры и неофициально обозначавшейся греческой буквой [X₁] α [Y₁], присвоено название [X₂] Альфа [Y₂];
- (5) Точка тптения воды обозначалась числом [X] 100 [Y], а точка таяния - нулем.

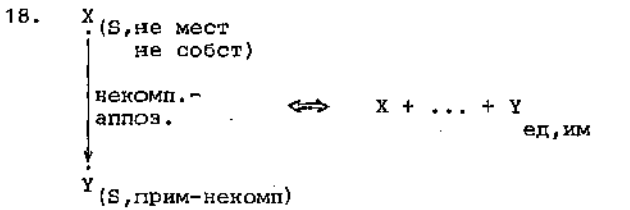
Автономная конструкция типа по фамилии Петров

17.
$$\begin{array}{c} X (S, \text{фам}) \\ \downarrow \\ \text{некомп.-} \\ \text{аппоз.} \\ \downarrow \\ Y (S, \text{собст}) \end{array} \iff X + \dots + Y_{\text{ИМ}}$$

- 1) Если $X + \dots + Z + \dots + Y$,
то $Y \rightarrow \dots \rightarrow Z$.

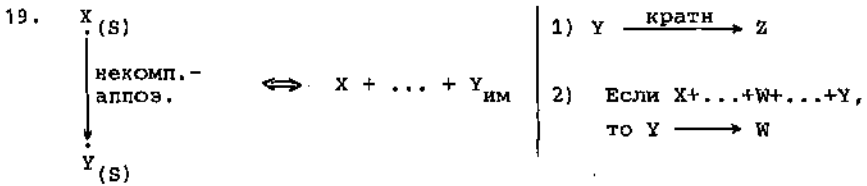
- (1) Жил некогда некто по имени [X₁] Гарри [Y₁], по прозвищу [X₂] Стетной волк [Y₂]; Г.Гессе в пер. С.Апта
- (2) Фамилия [X] Флягин [Y] никому ничего не говорила. И.Грекова
- (3) Собака дали кличку [X] Ральф [Y].

Конструкция с так называемым неизменяемым определителем
типа в каюте люкс



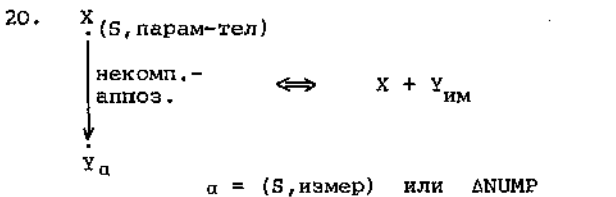
- (1) *стр[X] голландский экстра[Y]; в каюте[X] люкс[Y]; столик[X] баронко[Y]; в платье[X] беж[Y]; чулик[X] катрон[Y]; в каюте категории[X] люкс[Y]; столик в стиле[X] баронко <модерн>[Y]; платье цвета[X] беж[Y].*

Конструкция типа на линии Сочи - Одесса



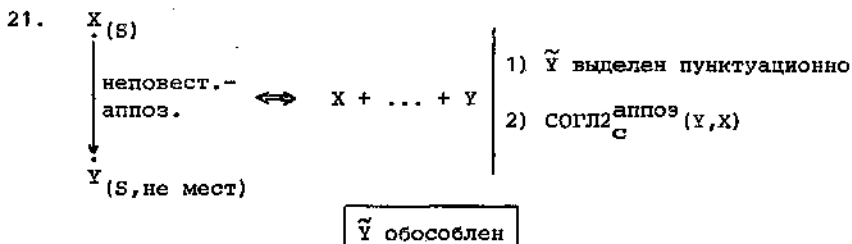
- (1) *Автопробег состоялся по маршруту[X] Великие[W] Луны[Y] - Москва[Z];*
 (2) *С 1968 года эту страну представляет экипаж[X] Финн[Y] - Хан[Z];*
 (3) *Всемирную известность завоевал лирический дуэт[X] Л.Белоусова[Y] - О.Протопопов[Z];*
 (4) *Угол между направлениями[X] Солнце[Y] - планета[Z] и Земля - планета назовем углом фазы;*
 (5) *В районе[X] Филли[Y] - Давидково[Z] началось строительство нового жилого массива.*

"Измерительная" конструкция типа диаметром сантиметр



- (1) Стеклообразные чешуйки имели длину[X] сантиметр[Y] и обладали характерной поверхностью излома;
- (2) Дарькабль длиной[X] 80 метров[Y] выглядит следующим образом;
- (3) Отмечен случай, когда стая волков владела площадью[X] 13 тыс. км²[Y];
- (4) Пик излучения находится в диапазоне[X] 472-505 нм[Y];
- (5) В соревновании: мужики отличился В.Лобанов, который первенствовал на дистанции[X] 3000 метров[Y];
- (6) 10 декабря в Москве температура[X] днем была 5-7 градусов[Y] мороза.

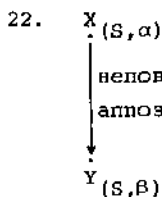
Неизвестовательно-аппозитивная конструкция
с обособлением
типа *ми, лингвисти, ...*



- (1) До сих пор *ми*[X], лингвисти[Y], только объясняли языковые явления;
- (2) Старшая дочь[X₁] бабушки, Вера[Y₁], вышла за волынского помещика[X₂], Михаила[Y₂] Петровича Кузминского. Т.А.Кузминская
- (3) Конечная цель[X] партии - мат[Y] - рассматривалась как ближайшая;
- (4) Однако именно исследования наиболее фундаментального явления[X] - многофотонной ионизации[Y] атомов - позволили получить наиболее важные результаты;
- (5) Ледниковая теория позволила геологам объяснить многие природные явления[X] - разнос[Y] валунов на огромных площадях, штриховку и сглаживание скал, преобладание глинистых пород;
- (6) Ютос[X] холода Северного полушария - район[Y] Верхоянска и Оймякона на востоке Якутии - оправдывает свое название.

Неизвестительно-апозитивная конструкция
с обособлением

типа это имя - Иван Петров - ...



↔ $X + \dots + Y$
им

\tilde{Y} обособлен

- 1) \tilde{Y} выделен пунктуационно
- 2) Если $X = (i[\text{им}])$,
то возможно: \tilde{Y} выделен типографски,
или лкав \tilde{Y} пкав.
- 3) Если $X = (\text{симв})$,
то лкав \tilde{Y} пкав,
или \tilde{Y} выделен типографски,
или \tilde{Y} - цепочка неалфавитных символов.
- 4) Если $\alpha = 1[\text{им}]$,
то $\beta \neq \text{собст}$;
если $\alpha = 1[\Delta\text{NTUP}]$,
то $Y \xrightarrow{\text{кратн}} Z$;
если $\alpha = \text{парам-тел}$,
то $\beta = \text{измер}$;
если $\alpha = \text{фам}$,
то $\beta = \text{собст}$;
если $\alpha \neq 1[\text{им}], \text{парам-тел}, \text{фам}$,
то $\beta = \text{прим-некомп}$.

$\alpha = 1[\text{им}], \beta \neq \text{собст}$

- (1) На обучение по последней специальности[X] - пекарь[Y] - принимаются юнши и девушки не старше двадцати лет;
- (2) Это понятие[X] - поверхностно-синтаксическое отношение[Y] - детально определено в работе ...
- (3) Второе понятие[X] - аномалия[Y] - представлено Нуном как некий очаг устойчивого возмущения.

$\alpha = \text{парам-тел}, \beta = \text{измер}$

- (4) Эта линия[X] - Сочи[Y] - Одесса[Z] - одна из популярнейших черноморских линий;
- (5) На такой дистанции[X] - километр[Y] - он всегда был первым;
- (6) Высота[X] моста - 80 метров[Y] - позволяет беспрепятственно проходить под ним почти всем крупнейшим судам мира.

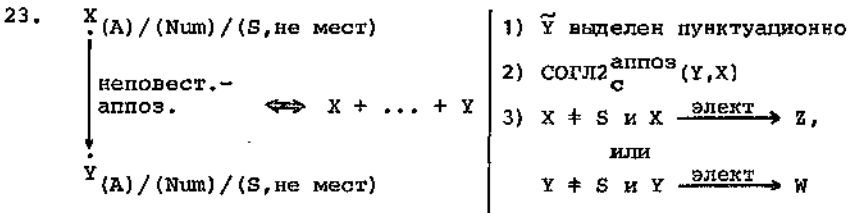
$\alpha = \text{фам}, \beta = \text{собст}$

(7) *Впервые это имя[X] - Людмила[Y] Савельева - читатели нашего журнала узнали двенадцать лет назад;*

$\beta = \text{прим-некомп}$

(8) *Этот цвет[X] - светлый беж[Y] - к лицу немногим.*

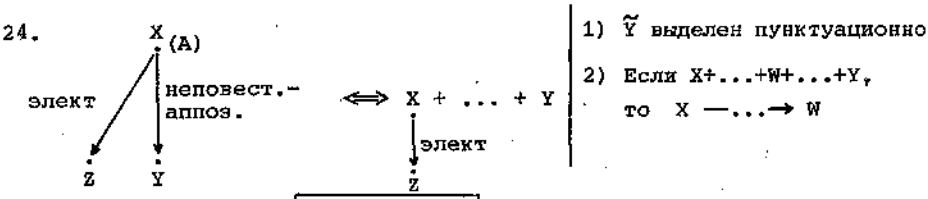
Неизвествательно-апозитивная конструкция
с обособлением и элективностью
типа *лучший [из пловцов], Сидоров, ...*



\tilde{Y} обособлен

- (1) Рассмотрим вкратце первую[X] из[Z] этих систем - систему[Y] морфологизации ПСС;
- (2) В одном[X] из[Z] штатов американского Юга, Северной Каролине[Y], состоялась многотысячная мани сторонников движения за ...
- (3) Играла Анна[X] Петя - одна[Y] из[W] призеров Международного конкурса имени Листа в Будапеште. Пример из Розенталь 1967:308.

Неизвествательно-апозитивная конструкция
с обособлением и элективностью
типа *один [из символов] - \beta - ...*



\tilde{Y} обособлен

- (1) *Лишь один[X] из[Z] этих признаков - (a)[Y] - является чисто языковым.*

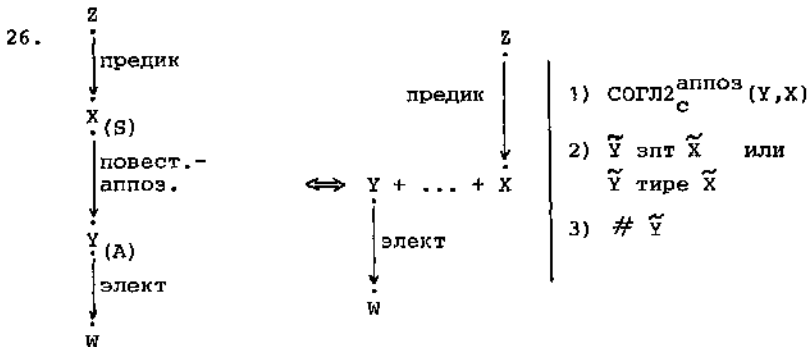
Повествовательнo-аппозитивная конструкция
типа [Необычайная] красавица, Маша [никого не любит]



\tilde{Y} обособлен

- (1) *Высокорожденные, физически сильные люди [Y] – они [X] были отличными воинами;*
- (2) *Неправильный четырехугольник [Y] земли, Чертолье [X] располагалась [Z] между Москвой-рекой, устьем реки Неглинной и устьем ручья Черторья;*
- (3) *Человек [Y₁], торговавший свое время, знаток [Y₂] всех стран Европы, Честерфилд [X] был [Z], конечно, весьма интересным историком и мыслителем;*
- (4) *Великолепный ученый [Y₁] и писатель, член [Y₂] и секретарь Французской Академии, он [X] всю свою исследовательскую деятельность посвятил [Z] Наполеону.*

Повествовательнo-аппозитивная конструкция
с элективностью



- (1) *Одно [Y] из [W] самых маленьких арабских государств с территорией чуть больше 10 тысяч квадратных километров и с населением примерно в 3 миллиона человек, Ливан [X] в течение десятилетий пытался [Z] играть роль "ближневосточного перекрестка".*

Приложение к § 2.

Ниже делается попытка содержательно описать виды обособления и правила их выбора применительно к аппозитивной конструкции русского языка. В выбранной конструкции встречаются, по-видимому, все возможные виды обособления, поэтому описание соответствующих аспектов аппозитивной конструкции дает достаточно полное представление о видах обособления в русском языке вообще. Мы будем рассматривать только письменный текст: хотя, на наш взгляд, виды обособления в письменной речи соответствуют по крайней мере главным видам обособления в устной речи, все же исследование просодий - ввиду неразработанности соответствующей области фонетики - представляет собой совершенно отдельную тему.

Рассмотрим следующую тройку примеров:

- 1) *Первая книга Рюмина - пособие для железнодорожных училищ - вышла в Харькове в 1901 году под заглавием "Обыкновенные дороги";*
- 2) *Первая книга Рюмина, пособие для железнодорожных училищ, вышла в Харькове в 1901 году под заглавием "Обыкновенные дороги";*
- 3) *Первая книга Рюмина (пособие для железнодорожных училищ) вышла в Харькове в 1901 году под заглавием "Обыкновенные дороги".*

Из сравнения примеров (1)-(3) ясно, что вид обособления в аппозитивной конструкции не зависит от синтаксического контекста конструкции. С другой стороны, вид обособления не выбирается абсолютно произвольно: фразы (1)-(3), при всем их сходстве, все же не совсем синонимичны друг другу. Трудноуловимое различие между ними можно отнести либо на счет их семантики, либо на счет их коммуникативных структур (КС).

Очевидно, что фразы (1)-(3) описывают одну и ту же ситуацию и, следовательно, их смыслы как таковые тождественны. Остается предположить, что они обладают разными КС. Прежде чем обсуждать различия между ними и, следовательно, различия между видами обособления в рассматриваемых фразах, необходимо для полноты картины перечислить все виды обособления в аппозитивной конструкции.

В рассматриваемой конструкции встречаются следующие четыре вида обособления:

(I) Обособление с помощью запятых

- 4) *Учитель, местный уроженец, рассказал следующее;*
- 5) *А мы, участники экспедиции Института истории Академии наук Таджикистана, сейчас обсуждаем эти рисунки;*
- 6) *Его старшие сыновья, Сидор и Иван, тоже трудятся на этом заводе;*
- 7) *Сама натура, Жемайтия, предлагала ему такие краски и такое настроение [Ю. Вебер].*

(II) Обособление с помощью скобок

- 8) *Гемоглобин (белок, молекула которого содержит железо) обладает редким свойством...;*
- 9) *На них воздействовали различными токсическими веществами, вызывающими гипоксию (кислородное голодание);*
- 10) *18 октября 1825 года царю было доложено, что существует пять "венг" (отраслей) тайного общества.*

Заметим, что приложение, обособленное с помощью скобок, не обязано согласовываться с хозяином, ср.:

- 11) *В процессе землетрясения в подземных водах возрастает концентрация благородных газов (радон, гелий, аргон).*

(III) Обособление с помощью тире

- 12) *До зеленого праздника - облиствения крон - остались считанные дни;*
- 13) *Багровая полоса на горизонте - отблеск заката - подчеркивает наступление ночи;*
- 14) *Готовый продукт - дезинтегрированная биомасса - выходит из установки в виде зеленого порошка;*
- 15) *Отходы хлопкового производства - шрот и шелуха семян - составляют основу кормов для скота в Средней Азии.*

(IV) Обособление с помощью двоеточия

- 16) *Он выбрал самый нехитрый вид странствования: автостоп;*
- 17) *При въезде на косу увидели мы у главной дороги большой монумент, высеченный из дерева: поднятые паруса с вымпелами куршских рыбаков. [Ю. Вебер].*

Этот вид обособления возможен только в том случае, если обособленная группа попала на конец фразы.

Если два существительных X и Y составляют аппозитивную

конструкцию рассматриваемого типа, то это значит, что денотат X-а является Y-ом (в данном тексте). Этот факт в явном виде записывается в семантическом графе и в глубинно-синтаксической структуре фразы (в последней ему соответствует следующий граф):

$X \xrightarrow{\text{АТТН}} A_1 (\text{БЫТЬ}) \xrightarrow{2} Y$ (см. Мельчук 1974:253)

Мы полагаем, что важность этого факта - в случае если Y является обособленным приложением - может оцениваться говорящим по-разному. В зависимости от той или иной оценки важности сообщаемого факта и выбирается та или иная обособляющая пунктуация (интонация) на рассматриваемой конструкции. А именно, существуют следующие четыре "оценки важности сообщаемого":

- (I) информирование (нулевая оценка) - ср. обособление запятыми;
- (II) избыточное информирование (оценка, меньшая нулевой) - ср. обособление с помощью скобок;
- (III) разъяснение (оценка, большая нулевой) - ср. обособление с помощью тире;
- (IV) подчеркнутое разъяснение (максимальная оценка) - ср. выделение с помощью двоеточия.

Коммуникативные оценки записываются в КС-компонент семантического и синтаксического представления фразы. При переходе к морфологическому уровню представления высказывания особый механизм "переводит" эти оценки в соответствующую пунктуацию (или просодию). В случае оценки "информирование" выбираются запяты, в случае оценки "избыточное информирование" выбираются скобки, в случае "разъяснения" группа зависимого члена обособляется с помощью тире, и, наконец, в случае "подчеркнутого разъяснения" перед группой зависимого члена ставится двоеточие,

Вернемся к фразам (1)-(3). Различия между ними теперь можно сформулировать следующим образом. Во фразе (1) информация о том, что первой книгой Рюмина было пособие для железнодорожных училищ, преподносится как безусловно новая и заслуживающая внимания: говорящий специально разъясняет, что представляла собой эта книга (оценка "разъяснения"). Во фразе (2) та же информация преподносится как менее важная: говорящий просто сообщает или даже напоминает слушающему, каков был характер первой книги Рюмина (оценка "информирование"). Во фразе (3) эта же информация преподносится как "не очень нужная": говорящий сообщает ее как бы на всякий случай (оценка "избыточное информирование").

Наше описание позволяет объяснить, почему изменение пунктуации на аппозитивной конструкции иногда дает неудачный результат (причем эта неудачность не может быть естественно объяснена в синтаксических терминах), ср. (18) и (18а)-(18б), (19) и (19а)-(19б).

(18) Для обеспечения важнейшего процесса - синтеза белковой молекулы на основе генетической записи в структуре нуклеиновых кислот - природа нашла решение в сочетании многообразия с монотонностью;

(18а) ? Для обеспечения важнейшего процесса, синтеза белковой молекулы на основе генетической записи в структуре нуклеиновых кислот, природа нашла решение в сочетании многообразия с монотонностью;

(18б) ? Для обеспечения важнейшего процесса (синтеза белковой молекулы на основе генетической записи в структуре нуклеиновых кислот) природа нашла решение в сочетании многообразия с монотонностью;

(19) В кругах Международного агентства по атомной энергии (МАГАТЭ) стало известно...;

(19а) ? В кругах Международного агентства по атомной энергии, МАГАТЭ, стало известно...;

(19б) ? В кругах Международного агентства по атомной энергии - МАГАТЭ - стало известно...;

Во всех этих фразах семантика членов аппозитивной конструкции навязывает соответствующему отрезку фразы вполне определенную КС. А именно, слова {важнейший} процесс во фразе (18) сами по себе почти ничего не значат; требуется дальнейшее разъяснение того, что ими названо. Поэтому допускается только одна коммуникативная оценка рассматриваемого отрезка фразы, а именно "разъяснение". Во фразе (19), напротив, почти никакой информации не несет зависимый компонент аппозитивной конструкции - МАГАТЭ (поскольку это слово является простым сокращением предшествующего словосочетания). Поэтому здесь тоже допускается всего лишь одна коммуникативная оценка важности - "избыточное информирование".

Из рассмотрения фраз (18)-(19б), в частности, следует, что коммуникативная структура фразы - так же, как и ее синтаксическая структура - бывает правильной и неправильной. Тогда неудачность фраз (18а)-(18б) и (19а)-(19б) может быть объяснена тем, что в них нарушена правильная КС.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. В измерительных сочетаниях, так же как и в сочетаниях типа (xi)-(xi'i) первое существительное имеет форму именительного (а не винительного падежа). Это ясно видно из сопоставления следующих примеров [вещь] стоимостью рубль - [вещь] стоимостью копейка, но не [*вещь] стоимостью копейку.
2. Точка зрения, по которой в словосочетаниях типа *два метра хозяином* является существительное, а не числительное, подробно аргументируется в книге Мельчук 1981.
3. Понятие повторимости ПСО введено в работе Мельчук 1975. Там же рассматривается и ограниченная повторимость ПСО. О повторимости аппозитивных ПСО см. ниже, стр. 185.
4. Другой набор ПСО для представления аппозитивных сочетаний предлагается в книге Мельчук 1974:225. Этот список отличается от нашего в двух пунктах. Во-первых, в качестве аппозитивных здесь рассматриваются также сочетания с союзом или предложением (см. выше, стр. 159) и вовсе не рассматриваются сочетания с обособлением, а также некоторые более редкие случаи. Во-вторых, два ПСО, используемые для представления этих сочетаний, делят набор аппозитивных конструкций скорее по их семантике, нежели по синтаксису. Так, например, одно и то же ПСО - "аппозитивное равенство" - устанавливается и в сочетаниях типа *женщина-врач*, и в сочетаниях типа *знак плюс <птица вьрок>* и, наконец, в сочетаниях типа *бегемот, или [гиппопотам]*.
5. Хотя в сочетаниях "местоимение + существительное" дефис не ставится, я отнесла их к композитным, расширив тем самым круг этих сочетаний. Дело в том, что рассматриваемые конструкции очень близки именно композитным сочетаниям: они слитно произносятся, и у них всегда склоняются оба компонента. Отсутствие дефиса здесь - чисто формальное.
6. Напомним, что $\text{Genet}(C_0)$ - название такого понятия, родового по отношению к понятию, обозначенному ключевым словом C_0 , что в данном языке возможно либо сочетание вида $\text{Genet}(C_0) \rightarrow d(C_0)$, синонимичное с C_0 (d обозначает некоторый синтаксический дериват от C_0), либо сочетание вида C_0, C_1, \dots, C_n и другие <прочие> $\text{Genet}(C_0)$ (если C_0 - существительное).
Пример сочетаний первого вида: *республиканское государство = республика* - здесь: $C_0 = \text{республика}$, $\text{Genet}(C_0) = \text{государство}$, $d(C_0) = \text{республиканский}$.
Примеры сочетаний второго вида: *нирки, гагары и другие водолавающие птицы; аресты, виселики и прочие репрессии*.
7. Разница между *экскаватор Ж-150* и примерами (д), (е) на стр. 160 такова: В примерах (д), (е) зависимым компонентом является обычное числительное (которое не склоняется только в этих конструкциях), а в *экскаватор Ж-150* зависимый член - особый "буквенно-цифровой комплекс" (который в принципе несклоняем).
8. О падежах поддеревьев см. Мельчук 1981.

Л И Т Е Р А Т У Р А

- Александров 1963: Н.М.Александров, Проблема второстепенных членов предложения в русском языке. *Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та*, т.236, Ленинград 1963.
- Атенов Ш. Категория приложения в современном казахском языке. Автореферат канд.дисс., Москва 1971.
- Ашурова С.Д. К вопросу о наименованиях типа "плащ-палатка" и типа "изба-читальня". *Уч. зап. Мос. гос. пед. ин-та*, № 423, Москва 1971.
- Бертагаев 1957: Т.А.Бертагаев, Отграничение сочетаний с приложением от сходных сочетаний. *Русский язык в школе*, 1957, № 1.
- Богданов П.Д. Приложение как грамматическая категория в русском литературном языке XVIII века. Автореферат канд. дисс., Ростов-на-Дону 1966.
- Вартапетова С.С. Устойчивые сочетания аппозитивного типа в современном русском языке. Автореферат канд.дисс., Москва 1968.
- Вальмис А.Ф.-И. Приложение в эстонском литературном языке. Автореферат канд.дисс., Таллин 1973.
- Володин В.Т. Роль обособленного приложения в грамматической структуре предложения. *Уч. зап. Куйбышевского гос. пед. ин-та*, вып.40 (Вопросы теории и методики русского языка), Куйбышев 1963.
- Граудина-Ицкович-Катлинская 1976: Л.К.Граудина, В.А.Ицкович, Л.П.Катлинская. *Грамматическая правильность русской речи*. Москва 1976.
- Еськова 1974: Н.А.Еськова. О некоторых "каверзах" дефиса. В сб.: *Нерешенные вопросы русского правописания*. Москва 1974.
- Захарова М.Н. О классификации одиночных приложений. *Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та*, т.84, Кишинев 1967.
- Зверев А.Д. О постпозитивных приложениях в современном русском языке. *Уч. зап. Черновицкого гос. ун-та*, т.47 (Серия филологических наук, вып.14, Вопросы синтаксиса.), Черновцы 1961.
- Иомдин 1982: Л.Л.Иомдин. *Фрагмент русского поверхностного синтаксиса. Определительные синтагмы* (в печати).
- Иомдин-Мельчук-Перцов 1975: Л.Л.Иомдин, И.А.Мельчук, Н.В.Перцов. Фрагмент модели русского поверхностного синтаксиса. I. Предикативные синтагмы. *Научно-техническая информация*, сер.2, 1975, №7.
- Иомдин-Перцов 1975: Л.Л.Иомдин, Н.В.Перцов. Фрагмент модели русского поверхностного синтаксиса. II. Комплетивные и привязочные конструкции. *Научно-техническая информация*, сер.2, 1975, № 11.
- Кнорина 1977: Л.В.Кнорина. Анализ неизменяемых определителей к существительным. *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып.18, Москва 1977.
- Коробчинская Л.А. Приложение в древнерусском языке. В сб.: *Вопросы русского языкознания*, кн.2, Львов, 1956.
- Кротевич Е.В. Синтаксические отношения между членами словосочетания и предложения. В сб.: *Вопросы русского языкознания*, кн.2, Львов 1956.

- Мельникова А.И. Однословные приложения и переход сочетаний с приложениями в сложные слова. *Русский язык в школе*, 1959, №1.
- Мельчук 1974: И.А.Мельчук. *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл ↔ Текст"*. Москва 1974.
- Мельчук 1975: И.А.Мельчук. К понятию поверхностно-синтаксического отношения (ПСО). *Институт русского языка АН СССР. Предварительные публикации*, вып.71, Москва 1975.
- Мельчук 1981: И.А.Мельчук. *Поверхностный синтаксис русских числовых выражений* (в печати).
- Мельчук-Перцов 1973: И.А.Мельчук, Н.В.Перцов. Фрагмент модели английского поверхностного синтаксиса (предварительное сообщение). *Институт русского языка АН СССР. Предварительные публикации*, вып.35, Москва 1973.
- Мигирин В.П. Принципы изучения членов предложения. *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, 1961, №3.
- Молотков 1960: А.И.Молотков. Есть ли в русском языке категория неизменяемых прилагательных? *Вопросы языкознания*, 1960, №6.
- Моложная Т.Н. *Субстантивные словосочетания в славянских языках*. Москва 1975.
- Ованов М.Г. *Приложение как особый вид определения в современном русском языке*. Автореферат канд.дисс., Москва 1954.
- Орлов К.П. *Приложение в соотношении с господствующим словом в современном русском литературном языке*. Автореферат канд. дисс., Москва 1961.
- Розенталь 1967: Д.Э.Розенталь. *Справочник по правописанию и литературной правке*. Москва 1967.
- Саввина 1976: Е.Н.Саввина. Фрагмент модели русского поверхностного синтаксиса. III. Сравнительные конструкции (сравнительные и союзные синтагмы). *Научно-техническая информация*, сер. 2, 1976, № 1.
- Урысон 1981: Е.В.Урысон. *Направление синтаксической зависимости в русских аппозитивных конструкциях* (в печати).
- Ханин М.Х. *Семантико-синтаксические свойства обособленных приложений в современном русском языке*. Автореферат канд. дисс., Ленинград 1956.
- Хроленко 1969: А.Т. Хроленко. К вопросу об особенностях словосочетания в фольклоре. (Аппозитивные сочетания в языке русской народной лирической песни). *Уч. зап. Курск. пед. ин-та*, вып.56 (Научно-практические очерки по русскому языку, вып.3), Курск 1956.
- Цыганенко Г. *Приложение в современном русском языке*. Автореферат канд. дисс., Харьков 1954.
- Шатух М.Г. *Приложение и его роль в современном русском языке*. Автореферат канд.дисс., Львов 1954
- Шахматов 1941: А.А.Шахматов. *Синтаксис русского языка*. Ленинград 1941.
- Barbaud Ph. L'ambiguïté structurale du composé binominal. *Cahier de linguistique no.1*, Montréal (Département de linguistique de l'Université du Québec à Montréal) 1971.

Kallas K. Konstrukcje apozycyjne we współczesnym języku polskim.
Acta universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska XIV
(Nauki humanistyczno-społeczne), zeszyt 93(1978).

Křižková H. К вопросу о так называемой аппозиции. *TLP*, 3(1968).

Ward D. Appositional Compounds in Russian. *SZER*, vol.LI, no.122,
1973.

Josef VACHEK (Praha)

PRAGUE LINGUISTIC SCHOOL

ITS ORIGINS AND PRESENT-DAY HERITAGE

I.

If one is fully to grasp the part played by the Prague structuralist and functionalist linguistics within the latest half century or so, as well as its present-day heritage to modern linguistic research, it is imperative, first of all, to briefly survey the linguistic situation in the late twenties of the present century, as well as the historical forces that had shaped it.

As is commonly known, the real beginnings of linguistic research go back to Franz Bopp's famous monograph on the system of conjugation in Sanskrit compared to that of Greek, Latin, Persian, and Germanic (1816) which was to launch a flourishing period of linguistic investigation undertaken by what may be termed the method of genetic comparison. That method tried to establish a common source of the compared word-forms found in the genetically compared languages. It was taken for granted that these genetically related languages, taken as wholes, had developed, in the course of time, from one common parent language. Although, naturally, that parent language had not been preserved in concrete documents, it was believed that its forms might be reconstructed by comparing the structures of the genetically related languages that had sprung up from this parent language.

The period after Bopp was to apply the method of genetic comparison to research into separate language groups each of which contained languages genetically related. Thus Jakob Grimm in his *Deutsche Grammatik* (1819) analysed the Germanic languages, while the Slavonic languages were minutely analysed (after the beginnings by Josef Dobrovský and A. V. Vostokov) by the Viennese scholar Franz Miklosich.

A qualitatively new phase of genetically comparativist research was to be connected with the name of the German scholar August Schleicher. His most important book *Compendium* (1861) insisted on greater rigour in the study of historical phonetics. Schleicher was well qualified to formulate this requirement because he was one of the very few linguists of his time to study language not only from books but also from living speech: he spoke Lithuanian very well, and some of his papers were even published in Czech (when he was, for a short time, professor at the Prague university). - Another methodological innovation was that Schleicher systematically reconstructed the non-preserved forms of the hypothetical Indo-Germanic proto-language. He even went so far as to compile a whole fable written in this hypothetical language (it may be found reprinted, e. g., in V. A. Zvegincev 1965). Admittedly, our present-day attitude to such reconstructions is very much reserved: as a rule, we do not assert their real existence in prehistoric times but we do appreciate them as brief formulas conveniently underlining the fact of genetic relationship of the word-forms found in different languages on the basis of which the proto-form concerned was reconstructed (this was also the standpoint of the great French scholar Antoine Meillet).

Schleicher's emphasis on historical phonetics and his prediction for reconstructed forms of the proto-language was to set the scene for the emergence of the Neogrammarian school (*Junggrammatiker*), whose centre was to become the German city of Leipzig. In this school the method of the genetic comparison of languages was to reach its climax, mainly in its foremost representatives August Leskien and Karl Brugmann. The former undertook the comparison of the Slavonic and Germanic declension systems (1876) and formulated the principle that any explanation of language forms can only be done in terms of *r e g u l a r* soundlaws. The thesis of the unexceptional character of sound-laws (*die Ausnahmslosigkeit der Lautgesetze*) was to be programmatically declared, two years later, by Karl Brugmann and Hermann Osthof in their joint work *Morphologische Untersuchungen* (1870-1890, 5 vols.). In it, the Neogrammarians managed to get rid of the heritage of one of Schleicher's erroneous views: influenced by Charles Darwin, Schleicher had conceived language as a living biological organism, independent of man, which had its birth, flowering, decline, and ultimate death. The Neogrammarians, on the

contrary, tried hard to discover a close similarity between the sound-laws and the laws of physics and other natural sciences.

In this effort their authority was supported by the fact that indeed some sound-changes which had previously been regarded as "exceptional" were, in fact, in the Neogrammarian period, demonstrated to have been due to other sound-laws, unknown to previous research. One of the best known instances of the kind is the success of the Danish scholar Karl Verner in explaining what had been regarded as the exceptional cases of Proto-Germanic sound-shifting as regular outcomes of another sound-law whose operation depended on the position of stress in the Indo-European proto-language (the latter sound-law is therefore now referred to as Verner's Law). Among other followers of the Neogrammarian school may be adduced, e. g., the Swiss linguist Ferdinand de Saussure (in his earlier years), the Russian scholar F. F. Fortunatov, the Italian Ascoli, and many others.

The Neogrammarian theory was aptly summarized by the German linguist Hermann Paul in his *Prinzipien der Lautgeschichte* (1880). In it he also formulated the well-known Neogrammarian maxim that a truly scientific grammar of language can only be based on historical research. This maxim was to be regarded as valid for no less than half a century, and was superceded only after the World War I.

The results of the Neogrammarian research were to be codified in the important five-volume compendium *Grundriss* by K. Brugmann und B. Delbrück (1886-1900). The Neogrammarian principles were also dominant in the work of some eminent Czech linguists of the last quarter of the 19th and the first quarter of the 20th centuries, such as Josef Janko and Oldřich Hujer.

The achievement of the Neogrammarian school were undoubtedly brilliant. However, they revealed some basic shortcomings. First, the horizon of the Neogrammarians was relatively narrow: they were only interested in historical phonetics and morphology (which was mostly conceived of as an application of the sound-laws established by historical phonetics), whereas problems of syntax were shifted into the background. Also problems of general linguistics, concerning all, not only the Indo-European, languages, did not lie in the centre of Neogrammarian interest. This was, very naturally, due to the method of genetic comparison which was the main tool of their research.

What, however, must be pinpointed as one of the main drawbacks of the Neogrammarian approach was its atomism. The language was under

examination viewed by them very often as a mechanical sum of individual isolated facts, not as a systemic whole consisting of those facts, facts mutually interrelated. And precisely these mutual relations between language elements, constituting the given language system, were hardly ever considered by the Neogrammarians. As a rule, only an individual language fact was examined and followed from its earliest registration while the relations of this fact to other elements of the system in the early, middle and modern periods (relations often very changeable) were examined, if at all, only very roughly.

One concrete example will make this clear. The Neogrammarians stated - in essence correctly - that the IE nom. sg. of the *o*-stem nouns **dhoghos* was changed into Proto-Germanic **dazaz*, which again developed into OE *dxz*, and consequently, ME *dai*, and ModE *day* [*dei*]. But they did not pay any attention to the differences in the status of the nominative case in Indo-European, in Proto-Germanic, in Old English, Middle English, and Modern English. First, in Indo-European there existed no firmly established system of cases but only certain empirically fixed types of word-forms; cases in modern languages are much more definitive and more strictly codified. - On the other hand, the function of the IE nom. sg. was delimited more closely than in Modern English, because in the proto-language the nominative was only one of seven possible case forms, while in Modern English the nominative (usually termed the Subjective Case) is only opposed to the accusative (the Objective Case). All this the Neogrammarians ignored.

A further drawback of their approach was their historical bias, which made them concentrate on the oldest stages of language and neglect the contemporary structures. This was all the more regrettable that it is only these contemporary stages which can supply the analyst with materials that are complete and easily controllable, while the older stages only present very incomplete materials which either cannot be checked at all or only with much difficulty. Even in their study of contemporary dialects the Neogrammarians were primarily interested in the contribution of this study to the research in the historical development of the older periods of the language under examination.

Finally, among the most essential shortcomings of the Neogrammarian approach was its limitation of the comparative study to materials of genetically closely related languages, while languages re-

lated only distantly or unrelated at all were believed to be incomparable. The natural result of this approach was that the differences existing among various languages could not become so obvious to linguistic analysis as would have been desirable. Consequently, the Neogrammarians could not come closer to the important idea of the linguistic characterology of language, which concentrates in its description on those features of the system which are particularly typical of it. For this reason, e. g., a linguistic characterology of English can gain more from the comparison with a Slavonic language than with a language belonging to the Germanic family of languages.

II.

It must be stressed that, for all its successes, genetic comparison has never had a monopolistic position in language research. Alongside it, though much more modestly, there existed another current of linguistic research using a method altogether different. Vilém Mathesius called it a method of analytical comparison because it analysed languages - whether genetically related or not - by a detailed comparison of all their elements and features. This approach, naturally, was much more interested in problems of general linguistics, i. e. in problems of communication and expression which must be solved by any language, whatever its genetic classification may be - e. g., the problems of predication, of stylistic differentiation, etc. However, the drawback of this approach was that its philosophizing and psychologizing bias never allowed it to work out methods of research which could rival those of the genetically comparativist approach in exactness and fruitfulness.

The line of development of the analytically comparativist approach can be roughly sketched as follows. Its founder was Grimm's contemporary Wilhelm von Humboldt. He studied various exotic languages and tried to find out the typical features which differentiate them from one another (1848). The methods used by him were exclusively synchronistic, non-historical (as a matter of fact, many languages analysed by Humboldt had no historical documents available at all). In this way Humboldt placed himself in conscious opposition to the genetically comparativist approach which declared

that only a diachronistic, historical study of language can claim scientific status. The fallacy of thesis is obvious; if it were true, it would be impossible to study those languages which lack any documents of their earlier periods (as certainly do most of the "exotic" languages). And yet, it can hardly be doubted that any phenomenon accessible to human cognition must be susceptible to scientific analysis, whether one can ascertain its previous history or not.

The correctness of this argumentation is supported by an interesting publication, the well-known French compendium by A. Meillet et M. Cohen informing on languages of the world (1924, 1952). The authors describe in it a large number of languages from all over the world. In dealing with the Indo-European languages, the authors summarize their historical developments but in the discussion of non-Indo-European materials the historical considerations necessarily recede into the background and often the languages concerned are described exclusively by the synchronistic method. In other words, solid scientific research can also be pursued non-historically.

To go back to Humboldt again, it is remarkable that he, for all his synchronistic outlook, did not regard language as a system of interrelated means of communication. This can be explained by Humboldt's conviction that language is not an *ergon* (a ready piece of work) but an *energeia* (creative activity), and thus he emphasized concrete speech acts rather than the system of language lying behind these speech acts and constituting a system of values. - It is interesting to find that this creative aspect of languages has been recently emphasized by the American linguist Noam Chomsky, who also regards Humboldt as one of his predecessors and who, like Humboldt, has also little understanding for the conception of language as a system of values (cf. J. Vachek 1964).

Another drawback of Humboldt's theory was his effort to explain the specific character of a given language from the specificity of the national character of the people speaking that language. But the national character constitutes a very vague concept and if it is used as an explanatory principle this results in a substitution for one unknown by another one just as unknown, if not even more so. A further obstacle which regularly hampered the work of Humboldt and his followers was their application to linguistic problems of the methods of old associationist psychology which could not cope with complex

problems of language (even modern psycholinguistic research, though using more refined methods, never pretends to be more than a controlling factor, checking the validity of the conclusions that have been obtained by genuinely linguistic methods).

For all these reasons, Humboldt and his followers were never to work out methods as exact as the Neogrammarians had been able to do. The names that deserve to be mentioned here are those of M. Lazarus and H. Steinthal, editors of the periodical *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, in which they endeavoured to explain the specificity of the languages examined in the "national spirit" of the people using them - but, again, the national spirit is a concept even vaguer than of national character referred to above. Further well-known names to be adduced here are Georg von der Gabelentz, Franz Nicolaus Finck (who demonstrated various ways of expressing thoughts by comparing nine languages from various parts of the world), and Wilhelm Wundt, whose big compendium *Völkerpsychologie* (1905-6) is concerned, in its first two volumes, with language, which is explained there as due to the operation of collective, not individual, psychological factors.

Despite all the criticisms that had to be made here, the scholars who used the method of analytical comparison must be credited with having attempted to work out something that rather closely resembles what was called here above the linguistic characterology of language.

Another road leading to such characterology was that of practical stylistics. Already in the New Learning period the effort to write correct Latin resulted in the emergence of handbooks called "antibarbari", warning against offences against good Latin style. Stylistic handbooks of modern times, if compiled by expert linguistics, often constitute important contributions towards such characterology of the language described (see, e. g., Ph. Aronstein 1922, I. R. Galperin 1958).

Moreover, an important part was also played here by phonetic research. Its importance lay mainly in the fact that phonetics clearly constituted a synchronistic branch of research, and yet nobody could ever dare to refute its scientific character. This certainly acted as a reminder that in the domain of language also synchronistic research can claim a truly scientific status, if done by exact and objective methods.

N o t e . Some problems of analytical comparison were discussed by B. Trnka 1929a.

III.

In the nineteen-twenties attempts could be seen in various parts of the world (England, Denmark, Norway, Switzerland) at a synthesis of what had been the positive features of the two approaches characterized here above. Still, nowhere was it undertaken so systematically and so fruitfully as in Czechoslovakia. The new approach called itself functionalist and structuralist and its main representatives were the Czech linguists Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, and two eminent Russian scholars, the Viennese Nikolaj Sergejevič Trubetzkoy and Roman Jakobson (then Professor of Russian in Brno). By declaring themselves structuralists, the founders of this approach distanced themselves from the Neogrammarian atomism (pointed out above); by calling themselves functionalists, they wanted to underline the basically communicative function of language (communicative in the broadest sense of the term - also emotions can be communicated!), as well as the fact that it is the communicative needs which are responsible for the systemic organization of the formal means, and also for the changes of this systemic organization which occur in the course of a language's development.

This explanation shows that the functionalist and structuralist approach combined the synchronistic interests of the Humboldtian tradition with an effort at methodological exactness comparable to that pointed out here in discussing the Neogrammarian approach. (For a more detailed analysis of Prague structuralist methods, see a programmatic paper by B. Trnka et al. 1958; still more detailed is a monograph by J. Vachek 1966.)

The above explanation also clearly reveals that the Prague conception, for all its interest in synchronistic research, has never been hostile to diachronistic examination of language. On the contrary, Prague linguists have been convinced that only their conception can satisfactorily answer the old question of why languages change at all: changes of language are said to be motivated by the need to keep or to re-establish the balance of the system of language (where balance means adequate relation of communicative needs and of the formal means which are at the disposal of language for the satisfaction of these needs).

The emphasis laid on the communicative means implies the necessity to study language and its development with constant regard to

the history (economic, political, and cultural) of the people using that language. The history of English is a particularly clear example of the importance of such external factors in language development. The neglect of these external factors might easily lead towards radical immanentism, i. e. to attempts at the explanation of language and its development exclusively from its formal structural make-up. On the other hand, neglect of the material aspect of speech (i. e. of the phonetic aspect of concrete utterances), might lead to radical formalism misrepresenting the essence of any language, i. e. the intimate connection of form and meaning (where form is implemented primarily by phonic means, and 'meaning' constitutes the reference of these phonic points to the extra-lingual reality to be communicated). Both mistakes just mentioned can be found in some foreign varieties of linguistic structuralism, mainly in the so-called glossematic approach (whose founder was the Danish scholar Louis Hjelmslev) on the one hand, and in the American descriptivist approach of the Yale school on the other, founded by Leonard Bloomfield and basing its linguistic theory on behavioristic psychology.

N o t e . For more detailed information on these issues see Myra M. Guchman 1964, p. 5ff. - See also Vladimír Skalička 1948; O. S. Achmanova 1952, and especially V. A. Zvegincev 1965 (where also the Theses of the Prague school of 1929 can be found in Russian translation, moreover the above-quoted paper by B. Trnka 1958, again in Russian translation, can also be found there).

In the nineteen-sixties, the descriptivist American approach was to be superceded by a new American approach whose founder was Noam Chomsky, professor at the Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, Mass. This approach, known as generativist and transformationalist, conceives the grammar of language as an ordered set of rules the application of which can generate (i. e. create) all correct sentences of that language (and only such sentences). It has already been noted above that Chomsky's approach to language has something in common with that of Wilhelm von Humboldt (mainly with the stress laid by the latter on *energeia*, the creative activity which is always present in language). This current, for some fifteen years dominant in American linguistics (and also in many European countries) was originally strongly hostile not only to American descriptivism of the post-Bloomfieldian type, but also to Trubetzkoy's

conception of language (which Chomsky unjustly branded as "purely taxonomic"). In its later works, however, the generativist and transformationalist approach was to come appreciably closer to the Prague conception although, naturally, the gap separating the two still remains fairly wide. The Prague objections to Chomsky's views concern their neglect of the dynamic character of language, which is an open, not a static system, and of its rich and delicate functional stratification, enabling it to react to the extra-lingual situation on a fairly wide scale of stylistic levels. (The particulars of at least some of these critical objections can be found in J. Vachek 1970, and particularly in E. M. Uhlenbeck 1972, especially pp. 84-134.)

Summarizing, then, it may be said that the Prague functionalist and structuralist approach conceives language as an open, not closed systems of values, stratified both into a number of mutually interdependent levels (such as phonological, morphological, lexical and syntactic) and into a number of stylistic registers. These values are relatively very firmly fixed in the consciousness of language users (which accounts for the disagreeable impression called forth by foreigner's misuse of them) but not so fixed as to be unchangeable if such a change is indicated by the need to improve the possibilities of mutual communication among the members of the given language community.

IV.

So much for the basic tenets of Prague functional and structural linguistics. What remains to be discussed here concerns the assessment of these tenets in the general context of the present-day of linguistics situation throughout the world. As a matter of fact, all positive evaluations of the activities and results of the pre-war Prague linguistic research have raised an urgent problem which can be formulated in the following question: Is what used to be called the Prague linguistic school still a linguistic reality? In fact, quite a number of historians of linguistic research are rather inclined to answer this question in the negative. They regard the work of the Prague group as a closed, if famous, chapter of the history of linguistics. To name at least two of them, let us mention

the American scholar Robert Austerlitz (1964) and the Soviet linguist Tatjana V. Bulygina (1964).

Such a negative answer to the above-formulated question was often prompted by the administrative replacement of the Prague Linguistic Circle, the original centre and propagator of Prague theoretical principles, by other organizations. Other scholars, again, supported their negative answer to the question by the change linguistic situation in world linguistics at large. On the other hand, however, one can assert the view that linguistic (as well as other) currents uphold their continued existence as long as the basic principles of their creeds prove to be valid, despite the fact that the general context resulting from the teaching of other linguistic currents and trends has been appreciably altered. Let us avail ourselves of this criterion in trying to find out a reliable answer to the above question of the continued or discontinued existence of the Prague functionalist conception of language until our time. It is only on this way that one will be able to assess the heritage of the Prague school to modern linguistics of today.

If an application of the criterion just mentioned is attempted, one can easily find out that two of the basic principles of the pre-war Czech and Slovak linguistic effort have by now become more or less indispensable presuppositions of any kind of serious linguistic research work. They are, first, the regard for the structured make-up of the system of language, and second, for the functions of the analysed utterances. It can safely be asserted that no serious linguist today examines an isolated, atomized item of language but more or less consistently takes into account the mutual relations of the examined item to other items of the given language system (or at least subsystem). Likewise one can take more or less for granted that hardly any serious linguist today dares to ignore the basic function of language (i. e., the communicative function in the broadest sense of the term). In other words, he is aware of the impossibility of overlooking or even ignoring the semantic side of the utterances examined. As is well known, even in American linguistics, which both in its descriptivist and in its generativist-transformationalist brand had largely ignored problems of semantics, remarkable effort as a systematic semantic analysis of language were to emerge in the course of the last decade or two. This effort, admittedly, owes some inspiration to the pre-war Prague school approach: just as the phoneme

had been dissolved in it, in the late nineteen-thirties, into what are now commonly called distinctive features, so one can note, in present-day structural semantics, an effort at dissolving the meanings of word taken as wholes into further indissoluble semantic components. This effort, also supported by some theses of modern logic, is now by no means confined to American linguistics. Of its European adherents one can mention at least two scholars of world-wide renown, the English linguist Geoffrey Leech (1969), and the G. D. R. scholar Manfred Bierwisch (1970). And of course a further basic tenet of the pre-war Prague school, emphasizing the necessity of studying language both synchronically and diachronically, is systematically working its way into the world's stock of general linguistic principles. This tenet deserves further comment in the present context.

At the outset, one important point should be made absolutely clear. The emphasis laid by the Prague people (inspired, at least in part, by Mathesius' pioneering paper of 1911), on the necessity of the synchronistic analysis of language did not in the least imply any stigmatization by them of diachronistic language research as useless or unimportant. As we already pointed out some fourteen years ago (Vachek 1966), the actual dividing line separating the functionalist and structuralist approach from the then traditional Neogrammarian was not one distinguishing between the synchronistic and diachronistic study of language but rather one drawing a distinct line between the systematizing and functionalist analysis on the one hand and the atomizing approach on the other. That this has always been so, is best shown by two important Prague publications both dating from the end of the nineteen-twenties, in which the functionalist and structuralist approach was also applied to problems of language development (R. Jakobson 1929, B. Trnka 1929b). It should be stressed that this kind of approach to the development of language has never been abandoned in the work of Czech and Slovak linguists building upon the functionalist basis of the pre-war period (see, e. g., F. M. Mareš 1964, M. Komárek 1958, E. Pauliny 1963, etc.).

Our assertion is not contradicted by the commonly known fact that in Prague linguistic writings the interest in synchronistic issues for some time prevailed over those dealing with linguistic diachrony. The preponderance of synchronistically orientated writings was only too natural because it reflected the emphasis laid by Prague linguistics on those areas of linguistic problems which had been

neglected by the Neogrammarians for a long series of decades. In this connection it deserved to be noted that the interest in the development of language had also virtually been non-existent in the post-Bloomfieldian descriptivist group (dominant in American linguistics in the nineteen-forties and nineteen-fifties) and that also the generativist and transformationalist conception that followed it was not to give the diachronistic issue their due attention for a fairly long time. It was only in the late nineteen-sixties that interest in language development was to be revived in the transformationalist group (see, e. g., Robert D. King 1969, Paul Kiparsky 1968, and Karl Heinz Wagner 1969, who were the first to develop the elementary suggestion formulated in the early part of the decade by Morris Halle 1962). However, even such analyses of the changes in language were mostly to be worded in terms of the changes of the sets of rules governing the generation of sentences in the examined languages. In other words, such analyses often constituted hardly more than descriptions of the discussed changes, not their explanations. Only occasionally have attempts been made to discover the causes of the changes discussed by such scholars. Still, it is fair to admit that in the Anglo-American writings of the seventies some contributions are rather successfully trying to bridge the gap that used to exist in the research of their countries between the synchronistic and the diachronistic approach (see particularly Raimo Anttila 1972, M. L. Samuels 1972, and a number of others). The bridging of the gap has been connected, it should be added, with some other factors that deserve to be commented upon here.

First of all, some comment is needed on the motivation of changes of language and on language development at large. In his pre-war conception of language development Jakobson formulated, as early as in 1929, his well-known theory of what is often termed therapeutic changes, whose *raison d'être* is said to be the restoration (or, as the case may be, preservation) of the affected or jeopardized balance of the language system concerned. (By the said balance is meant, as already indicated here above, the unimpeded, frictionless functioning of the language system.) This principle was also to be adhered to by other Czech and Slovak linguists in their interpretations of some concrete changes in the development of individual languages (see, e. g., B. Trnka 1959, discussing the primary impulse that gave rise to the Late Middle English and Early Modern English complex of changes

commonly termed the Great Vowel Shift). It is worth noting that also some linguists standing outside the Prague group evaluated the said explanatory principle rather highly. One might find parallel ideas in the well-known effort of André Martinet (1955) who, however, somewhat narrowed his perspective by regarding economy of language as the main motive of phonological development. Later it was Alphonse Juilland (1967) who called the Prague principle of the therapeutic changes "a first-rate explanatory device of language development". It is interesting that Jakobson himself in his post-war period did not apply this principle to concrete instances of language change. Still, he can be said to uphold theoretically the conception of language as a system which "ostensibly displays its self-regulating and self-steering properties" (Jakobson 1973).

One has to do here, of course, with the highly disputable issue of the principle of immanentism in language development. Admittedly, some adherents of the Prague group in pre-war times went rather too far by making this principle something like a battle-field slogan of the group, especially in the late nineteen-twenties and the early nineteen-thirties. But the principle was by no means adopted in its radical form by the whole of the group. It is important to point out that even Jakobson himself was not an adherent of the absolute, radical immanentism. Already in his 1929 monograph (p. 14) he emphasized the fact that "the activity of the system of language is not confined to reacting to the blows the system is receiving from outside and to healing the wounds that have been caused to it" - this very formulation takes into consideration the contact of the system with the outside world! - but that "in the course of its development language also solves its internal problems". This especially concerns stylistic issues - admittedly, a very important part has always been played in the Prague linguistic effort by the regard for the function of language utterances. (Let us recall the well known connection Jakobson establishes between the loss of Slavonic yers and the stylistic revaluation of the former allegro style into a new explicit style!)

In another place in the same monograph (p. 95f.) Jakobson admits that the discovery of immanent laws of language development, although allowing the characterization of each of the systemic changes, is unable to predict how quickly the given change is to be materialized and which course will be taken by the development if more than one possibility is open to it. According to Jakobson, the answer to such

questions is prompted by the mutual relation of the phonological level to other language levels or by the mutual relation of the system of language with other systems "of social or geographical order". In his opinion, all these systems, in their mutual relations, constitute together a system which is characterized by its own structural laws. It must be added, of course, that according to Jakobson "the heteronomous explanation of phonological development is not able to substitute for the immanentist explanation, but only to complete it" (p. 96). Still, this hierarchic assessment of the parts played by the systemic and external factors in language development does not invalidate our above statement to the effect that, by taking heteronomous factors in consideration, Jakobson succeeds in avoiding the pitfall of absolute, radical immanentism characteristic of some other structuralistically orientated groups (especially of the Copenhagen glossematicists).

It is worth pointing out that the principles of this moderate immanentist approach, *in nuce* outlined by Jakobson, were to be further developed by other adherents of the Prague concept. Although it is now admitted that the regard for systemic balance undoubtedly occupies the uppermost place in the hierarchy of factors motivating language development, this thesis is essentially modified by the qualification that the regard for balance exercises rather the function of control than one of initiative. In other words, as we tried to demonstrate in another paper (Vachek 1962), external factors undoubtedly assert themselves in the process of language development (as such factors may be adduced phenomena of social, cultural, and economic life, as well as the purely physiological regularities of human speech apparatus, etc.). However, their assertion is limited by the basic, communicative function of language: whenever such external factors might jeopardize this basic function, their operation is thereby prevented (a very interesting case of such intervention of functional factors may be discovered in the history of the ModE personal pronoun *she*, cf. J. Vachek 1961). And again it is certainly no change that the principle of moderate immanentism was formulated - even if again *in nuce* only - by another leading Prague scholar B. Havránek. In his contribution to the discussion held as early as 1930 during the Prague international phonological conference he pointed out that, in the long run, "it is the internal reasons which can decide the question why some foreign influences become

asserted while others remain ineffective" (B. Havránek 1931, p. 304). In the post-war period, Havránek's thesis was to be further developed and documented by a number of concrete examples, mainly taken from the history of English.

Another important Prague principle dating from the pre-war period is the open, not closed character of the system of language. This principle was to be developed, after the war, in some detail and documented by materials drawn from a variety of languages. It should be noted that the open character of the system of language is only a logical consequence of what was said above on the existence of therapeutic sound changes in language. If the main function of such changes is to restore systematic balance in language, this logically implies that no system of language can ever be in a state of perfect structural balance. And since, moreover, the development of language undoubtedly constitutes one of language universals, also the open character of language most necessarily claim the status of a language universal as well (cf. F. Daneš 1966). As has been repeatedly shown by Prague linguists, especially in the post-war period, in any language system one can establish a relatively closed, stable systemic centre, and, of course, a much less stable, more open systemic periphery. As peripheral systemic items can be defined those which have been less firmly connected with the central items by means of systemic relations obtaining in the given language (to use A. Martinet's well-known term, are "less integrated" in the given language pattern). Another feature characterizing the peripheral items of the language system may be their low functional yield and possibly also their relatively rare occurrence in concrete language utterances.

This distinction of the central and peripheral items of the system of language was to become fairly common in post-war Czech and Slovak linguistic research: this was very strikingly documented by the second volume of the series *Travaux Linguistiques de Prague* (1966) whose central theme was formulated as "Problems of the centre and the periphery of the system of language" and in which one can find both theoretical papers discussing the issue in question and concrete analyses of peripheral elements in various languages and on various levels of their systems. It should only be added that some of the Western linguists invalidate their conclusions exactly by neglecting the important distinction between the central and peripheral language

elements (see, e. g., J. Vachek 1964, critically evaluating Chomsky's approach to some basic phonological problems).

The open character of the system of language, if thought out consistently, is due to reveal another important language universal, i. e. the dynamic, non-static character of the system of language. This fact, known already to Mathesius (in his paper of 1911) is very clearly stated by Jakobson (1931) when he urges that language synchrony is not to be identified with statics. He says expressly: "A static cross-section is a fiction; it is only an auxiliary device of research, not a special mode of existence" (p. 264). He further draws an interesting parallel between film and language: a synchronic aspect of a film is not identical with a static shot cut out of it. This synchronic aspect includes also the perception of motion which cannot be divorced from it. - In the post-war period this feature of the language system was to become subjected to further analysis and to be demonstrated by concrete materials, dawn especially from Czech and English phonology (cf., e. g., J. Vachek 1967).

In one of the above quotations from Jakobson it was said that if a language system is offered more than one possibility of further development, the decision as to the choice from these possibilities may follow from the mutual relation of the phonological level of the given language to its other levels. This important item, however, does not seem to have been documented in the pre-war period by any concrete specimens of such inter-level motivation of language change. Such a documentation was to be left to the post-war period. Thus, e. g., the Slovak Slavist R. Krajčovič (1957) explained some important Slavonic consonantal changes as due to morpho-phonemic motivation. In the development of English it was shown (J. Vachek 1961) that some important phonemological developments of the Late Middle English system of consonants were due to the specific situation on the morphological and lexical levels of English at that period.

To sum up what has been said here so far, it appears that the main principles of language theory that were proclaimed by the Prague linguistic conception of the late nineteen-twenties and early nineteen-thirties not only have not become antiquated during the five decades that have elapsed since their first formulation but, moreover, even now constitute a fairly solid frame of reference for the functionalistically and structuralistically orientated analysis of language. It has also been pointed out that the same main principles

have, after the war, been thought out more fully and more consistently than in the pre-war period. The natural consequence that follows from this is that the Prague conception of language continues to live by asserting and further developing its basic principles in the present-day period as well. The good traditions of the pre-war Prague group of scholars are now mostly continued by younger linguistic generations.

It is of course quite natural that the five decades that have elapsed since the first proclamation of Prague principles must have witnessed some modifications of its original theses. However, if one realizes the vast changes to which general linguistic theory had been subjected since the end of World War II (when, e. g., in the U.S.A., within the relatively short span of thirty years, two diametrically opposed linguistic schools successively played major parts), one can only be surprised how relatively very few modifications to the pre-war Prague conception were found necessary to keep it abreast of the changes that had taken place in world linguistics during that period.

Perhaps the most important of such modifications has been the change in the assessment of the relation of linguistics to other branches of research. In the pre-war period, the Prague people drew a strict distinctive line between linguistics and other sciences, so as to safeguard the former's autonomy. Nowadays, however, emphasis is being laid in world linguistics on what various branches of research have in common. A convincing proof of this emphasis is supplied by the emergence in recent decades of a number of new disciplines often denoted by the common term "hyphenated linguistics", such as, e. g., psycholinguistics, sociolinguistics, ethno-linguistics, study of paralinguistic phenomena, etc. What is the reason for the change in the attitude of linguists to other disciplines? The question was very competently answered by Jakobson at the Bucharest International Congress of Linguists (see Jakobson 1969): Unlike in the late nineteen-twenties, nowadays the status of linguistics as an independent branch of research can be regarded as having been definitely fought out, and also methods of linguistic research, independent of those of other disciplines, have been duly established. Under these circumstances, linguistics can now confront its own methods with those of other sciences without any apprehension about forfeiting its independence. Thus linguistics now feels free to

check the results obtained by the application of its own methods with the results of research obtained by other sciences. Still, nowadays just as in the late nineteen-twenties, it is essential for linguistic research to use its own methods and procedures in attacking its own linguistic problems.

In any case, a more attentive analysis of the linguistic situation in the late nineteen-twenties is bound to reveal that a confrontation of results, which is now considered so desirable, was not quite unfamiliar even to the pre-war Prague school. From the list of talks given in the Prague Linguistic Circle in its early years it will be recognized that the Prague audience of the period was very well informed about the principles of structural psychology (Gestaltpsychologie), of structural musicology, of structuralist philosophy, etc. There are also some very well known witty comparisons by members of the Prague group of linguistic relations to relations obtaining in other branches of science. Thus, e. g., the mutual relation of phonetics to phonology was compared to the relation obtaining between the theory of commercial commodities and national economy, or, between numismatics and the theory of finances. In all such relations one has to do, of course, with an opposition of mere description to an examination of the system of values. Further parallels can be established between linguistics and biology (as pointed out, only recently, by Jakobson 1973). In this connection one may also quote a scholar of quite a different creed but whose linguistic thinking is - at least in some of its aspects - rather close to the Praguians, John R. Firth. He saw in language a means enabling man (and mankind) to survive in the struggle for life; not improperly he compared the mastering of the life situations by language to the biological process of basal metabolism (cf. J. R. Firth 1957).

Admittedly, the changing atmosphere in science, and especially in linguistic research, mainly in the latest quarter of the century, could not be ignored by the Praguians who had to draw some consequences from it. Thus, when in world linguistics stress began to be placed on the necessity of analysing also the quantitative, not merely the qualitative, aspects of language phenomena, the Prague group could simply build here on the foundations that had been provided, decades ago, by Vilém Mathesius (already in 1911, and later in 1929a), by B. Trnka (1935), and by their pupil Jiří Krámský (1955).

How successfully the Praguians managed to till the new ground is convincingly evidenced by six volumes of the post-war series Prague Studies in Mathematical Linguistics (1965-78) in which problems of quantitative linguistics have occupied a very prominent place (see especially the writing of M. Těšitelová, L. Dušková, and others).

However, in the same series (and here and there also in the new Travaux Linguistiques de Prague, 1964-71) one can also find contributions inspired by the generativist and transformationalist concept of language. But, here again, the Praguians have been able to face this challenge in their own, original way. Perhaps the most representative linguist of this variant of the Prague theory is Petr Sgall (who, incidentally, ranked as a bitter opponent of the Prague theory in the early nineteen-fifties). In his later writings, however, he and his group (of whom especially E. Hajičová, J. Panevová, and P. Piha should be named) very positively evaluate many Prague group results and successfully try to synthesize what is good in the generativist approach with some basic Prague theses - mainly with the acceptance of the so-called functional sentence perspective, based upon one of V. Mathesius' fundamental theses (V. Mathesius 1929b) and very ably developed, in the post-war period by Jan Firbas and his pupils (see especially J. Firbas 1961, 1964) as well as by F. Daneš (1974). This kind of linguistic analysis, as is well known, examines the construction of utterances with special regard to what is called in Prague theory theme and rheme (in some scholars' terminology, the terms topic and comment are more common). To go back to Sgall's theory, it may be said to resemble, in some of its points, the conception of the Yale linguist Sydney Lamb.

The generativist approach also inspired the Czech Bohemist František Daneš who very skilfully combines its principles with Czech and Slovak traditions of dependency grammar. Moreover, he also attacks problems of textology as well as those of the semantic analysis of verbal constructions. Other Czechoslovak scholars working in the field of mathematical and formalist linguistics are Pavel Novák, Ján Horecký, and the young Brno Anglicist Aleš Svoboda (see particularly A. Svoboda 1976). Still, it should again be stressed that the principles of generativist and transformationalist grammar have never been accepted in Czechoslovakia uncritically - this critical stance concerns especially generativist writings on the phonology of English (see, e. g., J. Vachek 1970).

The Praguians who further develop the pre-war traditions of their predecessors naturally also take account of other important linguistic currents and trends characterizing contemporary linguistic thinking. This concerns particularly sociolinguistic research, intensely cultivated both in the Soviet Union and in western linguistics; in many respects this approach is only now discovering the problems that had been regarded as highly topical in the Prague functionalist linguistics of the inter-war period. The problems involved include especially the multi-faceted stylistic differentiation of language (it should be recalled that the Prague scholar Jan Mukařovský 1929 was the first to vindicate the special position of poetic language), then the problematics of external interventions into the life of language (what is now called in world linguistics "language planning"), including the normalization and codification of standard literary languages (see particularly B. Havránek 1938, and more recently A. Jedlička 1964, 1968). Here belongs also the assessment of the mutual relation of external and internal factors in the development of language, and related problems (cf. J. Vachek 1962).

Hardly more was possible here than to touch, if only in passing, on at least some of the more important sections in which the Praguians of today are trying to further develop some fruitful principles which even now are seen to constitute valuable heritage of the "classical" Prague period to modern linguistic research. Much more than that would be necessary for a more detailed analysis of these principles. Still, even the superficial survey given here will have shown fairly convincingly that even nowadays, more than half a century after their original formulation, the main principles of the Prague linguistic school still constitute an acceptable and, moreover, an inspiring basis for further research, both in the analyses of concrete languages and in the field of general conclusions to be drawn from such analysis. Thus it appears that the problem posed at the beginning of this section, i. e. whether present-day Czech and Slovak linguistic work can be covered by the same label as that of their pre-war predecessors, can be answered in an unambiguous manner: as long as the principles of the pre-war Prague linguistic effort are seen to be alive and fruitful, one can certainly speak of the continued life of the linguistic current that had first formulated them. This can be asserted all the more safely in view of the fact that

not only some isolated theses of the pre-war Praguan teaching have happened to survive, but a whole set of basic, intrinsically coherent principles which have always constituted the essence of Prague linguistic approach, although - very naturally - these principles have had to be slightly adapted to match the changed linguistic atmosphere of the post-war period.

In our opinion, it can thus be confidently asserted that the discussed Prague linguistic conception we have discussed constitutes a hardly insignificant heritage of Prague linguistics to modern linguistic research at large. It is certainly able to play an important part in the future development of the world's linguistics: whether it will really do so, depends on those who have inherited it and who will be responsible for its application and for its further development.

N o t e . The present paper, written at the invitation of the editors, is a synthesis of some of our writings, thoroughly revised and brought up-to-date, mainly from the introductory chapters of our university mimeographed handbook *Linguistic Characterology of Modern English* (Komenský University, Bratislava, 1975), and of our paper "The Heritage of the Prague School to Modern Linguistic Research", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* (Berlin) 27, 1979, 52-61.

B i b l i o g r a p h y

Abbreviations: BSL Brno Studies in English. - TCLP Travaux du Cercle Linguistique de Prague. - TLP Travaux Linguistiques de Prague.

ACHMANOVA, O. S., 1952, "Glosematika Lui Jelmsleva kak projavlenije sovremennogo buržuznogo jazykoznanija. "Voprosy jazykoznanija" Nr. 3.5-20

ANTTILA, R., 1972, *An Introduction to Historical and Comparative Linguistics* (New York)

ARONSTEIN, Philip, 1922, *Neuenglische Stilistik* (Berlin)

AUSTERLITZ, R., 1964, Review of J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*. Word 20.458-465

BIERWISCH, M., 1970, "Semantics". In J. Lyons (ed.), *New Horizons in Linguistics* (Harmondsworth), 166-184

BOPP, F., 1816, *Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache* (Frankfurt a. M.)

- BRUGMANN, K. - DELBRÜCK, B., 1886, Grundriß der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen (Straßburg)
- BRUGMANN, K. - OSTHOFF, H., 1870, Morphologische Untersuchungen I (Leipzig)
- BULYGINA, T. V., 1964, "Pražská lingvističeská škola". In M. M. Guchman - V. N. Jarceva (eds.): Osnovnye napravlenija strukturalizma (Moskva)
- DANEŠ, F., 1964, "A Three-Level Approach to Syntax". TLP 1.225-240
- DANEŠ, F., 1966, "The Relation of Centre and Periphery as a Language Universal", TLP 2.9-21
- DANEŠ, F. (ed.), 1974, Papers on Functional Sentence Perspective (Praha)
- FIRTH, J. R., 1957, "Synopsis of Linguistic Theory". In Studies in Linguistic Analysis (Oxford), 1-32
- FIRBAS, J., 1961, "On the Communicative Value of the Modern English Finite Verb", BSE 3.79-104
- FIRBAS, J., 1964, "From Comparative Word-Order Studies". BSE 4.111-128
- GAL'PERIN, I. R., 1958, Očerki po stilistike anglijskogo jazyka (Moskva)
- GRIMM, J., 1819, Deutsche Grammatik I (Göttingen)
- GUCHMAN, M. M., 1964, "Istoričeskije i metodologičeskije osnovy strukturalizma". In M. Guchman - V. Jarceva (eds.), 5-45 - see BULYGINA
- HALLE, M., 1962, "Phonology in a Generative Grammar", Word 18.54-72
- HAVRÁNEK, B., 1931, "Contribution to Discussion at the International Phonological Conference in Prague", TCLP 4.304
- HAVRÁNEK, B., 1938, "Zum Problem der Norm in der heutigen Sprachwissenschaft und Sprachkultur", Actes du IV^e Congrès des Linguistes (Copenhagen), 151-156
- HUMBOLDT, W. von, 1848, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes (Berlin)
- JAKOBSON, R., 1929, Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves, TCLP 2
- JAKOBSON, R., 1931, "Prinzipien der historischen Phonologie", TCLP 4.247-267
- JAKOBSON, R., 1969, "Linguistics in its Relation to Other Sciences". Actes du X^e Congrès International des Linguistes (Bucharest), I, 75-122

- JAKOBSON, R., 1973, *Main Trends in the Science of Language* (London)
- JEDLIČKA, A., 1964, "Zur Prager Theorie der Schriftsprache", TLP 1.47-58
- JEDLIČKA, A., 1968, "On the Problem of Variability of Literary Norm", With Congress of Slavists (Summaries, Prague), 88
- JUILLAND, A., 1967, "Perspectives du structuralisme évolutif", Word 23.350-361
- KING, R. D., 1969, *Historical Linguistics and Generative Grammar* (Englewood Cliffs, N. J.)
- KIPARSKY, P., 1968, "Linguistic Universals and Linguistic Change". In E. Bach - R. Harms (eds.) *Universals in Linguistic Theory*, 171-204
- KOMÁREK, M., 1958, *Historická mluvnice I. Hláskoslovi* (Praha)
- KRAJČOVIČ, R., 1957, "Zmena g > h v západoslovanskej skupine", *Slavia* 26.341-357
- KRÁMSKÝ, J., 1955, "Statistický pohyb ve vývoji angličtiny". *Universitas Carolina I/1*, 59-65
- LEECH, G., 1969, *Towards a Semantic Description of English* (London)
- LESKIEN, A., 1876, *Declination im Slawisch-Litauischen und Germanischen* (Leipzig)
- MAREŠ, F. V., 1964, "The Proto-Slavic and Early Slavic Declension System", TLP 1.163-173
- MARTINET, A., 1955, *Économie des changements phonétiques* (Berne)
- MATHESIUS, V., 1911, "O potenciálnosti jevů jazykových", *Věstník Král. české Společnosti nauk 1911, tř. filos.-histor.*
- MATHESIUS, V., 1929a, "La structure phonologique du lexique du tchèque moderne", TCLP 1.67-84
- MATHESIUS, V., 1929b, "Zur Satzperspektive im modernen Englisch", *Herrigs Archiv* 155.202-210
- MEILLET, A. - COHEN, M., 1924, *Les langues du monde* (Paris)
- MUKAŘOVSKÝ, J., 1931, "La phonologie et la poétique", TCLP 4.278-288
- PAUL, H., 1880, *Prinzipien der Lautgeschichte* (Halle)
- PAULINY, E., 1963, *Fonologický vývin slovenčiny* (Bratislava)
- SAMUELS, M. L., 1972, *Linguistic Evolution with special reference to English* (Cambridge)
- SCHLEICHER, A., 1861, *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen* (Weimar)

- SKALIČKA, V., 1948, "Kodaňský strukturalismus a pražská škola", Slovo a slovesnost 10.135-142
- SVOBODA, A., 1976, "An Ordered Triple Theory of Language", BSE 12.159-186
- TRNKA, B., 1929a, "Méthode de comparaison analytique et grammaire comparée historique", TCLP 1.33-38
- TRNKA, B., 1929b, "Some Remarks on the Phonological Structure of English", Xenia Pragensia, 357-364
- TRNKA, B., 1935, A Phonological Analysis fo Present-Day Standard English, Prague Studies in English 5
- TRNKA, B. (et al.), 1958, "Prague Structural Linguistics", Philologica Pragensia 1.33-42
- TRNKA, B., 1959, "A Phonemic Aspect of the Great Vowel Shift", Mélanges F. Mossé (Paris), 440-443
- UHLENBECK, E. M., 1972, Critical Comments on Transformational-Generative Grammar (The Hague)
- VACHEK, J., 1961, "Some Less Familiar Aspects of the Analytical Trend of English", BSE 3.9-78
- VACHEK, J., 1962, "On the Interplay of External and Internal Factors in the Development of English", Lingua 11.433-448
- VACHEK, J., 1964, "On Some Basic Principles of 'Classical' Phonology", Zeitschrift f. Phonetik, Sprachwiss. u. Kommunikationsforschung 17.409-431
- VACHEK, J., 1966, The Linguistic School of Prague (Bloomington, Ind.)
- VACHEK, J., 1967, "The Non-Static Aspect of the Synchronically Studies Phonological Systems", In Phonologie der Gegenwart (Graz-Wien-Köln), 79-87
- VACHEK, J., 1970, "Remarks on the Sound Pattern of English", Folia Linguistica 4.24-31
- WAGNER, K. H., 1969, "'Analogical Change' Reconsidered in the Framework of Generative Phonology", Folia Linguistica 3, Nos. 3-4
- WUNDT, W., 1905-6, Völkerpsychologie (Leipzig)
- ZVEGINCEV, V. A., 1965, Istorija jazykoznanija XIX - XX vekov v očerkach i izvlečenijach II (Moskva), 3rd ed.

N o t e . V. Mathesius 1911 is also available in the English translation by J. Vachek in his A Prague School Reader in Linguistics (Bloomington 1964); most of Jakobson's papers in his Selected Writings I-II (The Hague), and most of Vachek's writings in his Selected Writings in English and General Linguistics (Prague and The Hague 1976).

Hans-Peter STOFFEL (Auckland, New Zealand)

THE MORPHOLOGICAL ADAPTATION OF LOANWORDS FROM ENGLISH IN NEW ZEALAND SERBO-CROATIAN

1.0. The aim of this article is to present the results of a study on the morphological adaptation of loanwords from New Zealand English (NZE) in the Serbo-Croatian dialects spoken by first generation immigrants from Dalmatia in New Zealand. The present investigation forms part of a wider enquiry into the Serbo-Croatian language in New Zealand (NZSC) which I have been carrying out since 1975.¹

1.1. Until recently the morphological adaptation of loanwords from non-Slavonic languages in Serbo-Croatian and in other Slavonic languages has received less attention than their phonological adaptation, and the two processes have not always been clearly separated from one another. However, a number of recent studies on the adaptation of loanwords in Slavonic languages has been devoted specifically to the problem of morphological adaptation (Jutronić 1973, 1974, Zett 1976, Grotzky 1978, Speck 1978, Surđučki 1978). The major contribution of these monographs and articles is their emphasis on the adaptation of loanwords first of all to an inflexional pattern and to criteria affecting this adaptation. The drawback of the material contained in these studies for research on Serbo-Croatian in a *bilingual* setting is the fact that, apart from a few paragraphs in Jutronić's articles (1973, 1974) and part of Surđučki's book (1978), they usually deal only with examples from the standard language in a monolingual context.

1.2. In this article I shall look at loanwords from NZE which have been morphologically adapted to NZSC in a bilingual context. The most numerous loanwords are nouns and verbs but I shall confine myself to nouns which are the most interesting parts of speech for the study of morphological adaptation. The material chosen for analysis has been taken from the special

vocabulary relating to "gumdigging" i. e. to the profession of excavating the resin ("gum") of the Kauri trees (*Agathis australis*) which have fallen and been buried in the soil of Northern New Zealand for many hundred years. The majority of immigrants who arrived in New Zealand between 1890 and 1930 were engaged in this profession at least during the initial period of their stay of settlement in New Zealand when they lived as gumdiggers in their shanties on the gumfields (Trlin 1979: 60-80). The reasons for using examples from the vocabulary of gumdigging and related activities are the following: This now historical vocabulary was used by a large number of people on the gumfields, mainly between 1890 and 1930 in a profession that existed in New Zealand only; all examples of loanwords are from a strictly confined, specialised range of the informants' total vocabulary and have given rise to a large number of derivatives, and they denote specific items and concepts of life on the gumfields and related activities in New Zealand that were new to the immigrants. The gumdiggers who used this vocabulary formed a homogeneous group of people, initially with very little formal education. Most of those who are still alive today are now in their seventies and eighties. They all migrated to New Zealand from the same rural areas in Central Dalmatia and its off-shore islands of Brač, Hvar, Korčula and Vis, and are often related to each other. They speak the Štokavian-ikavian and the Čakavian-ikavian dialects of Serbo-Croatian.

All examples of loanwords in this article have been collected personally during visits to former gumdiggers by way of questionnaires and taped interviews, often in sheds where they still keep their tools and specimens of various grades of excavated resin.

1.3. The term loanword in this article refers to nouns which have been transferred in both form and meaning (in the case of a polysemantic word in at least one of its meanings) from NZE, the source language, to NZSC, the receiving language. In this process the loanwords are adapted to the SC phonological, morphological and semantic systems. Full adaptation for the noun requires on the morphological level number, gender and inflexion.

If a noun remains only partially adapted, it acquires gender but lacks adaptation to an inflexional pattern, while number and case are expressed syntactically. I do not distinguish between primary and secondary adaptation as it is often difficult to draw a clear

borderline between the two.

2.0. Adaptation to an inflexional pattern

There are two methods of adapting transferred nouns to the inflexional system of SC: (a) By way of paradigmatic substitution: The noun is adapted to one of the SC inflexional patterns directly without any additional suffix. Examples: *gumdigger* > *gomdiger*, *spear* > *špir*, *swamp* > *švanap*, *drain* > *dren*; and (b) By way of suffixial substitution where a suffix is added to the noun before being adapted to an inflexional pattern. Example: *New Zealander* > *Novozelanderao*. There are few examples of the latter type in the vocabulary of gumdigging, and I shall confine myself to the discussion of paradigmatic substitution.

NZE source words end either in *-/C/* or in *-/V/*. When transferred to NZSC they are adapted to either the first or the third SC declension, or they are not adapted to any inflexional pattern and remain indeclinable.

2.1. Type A: Adaptation to the first declension

NZE source words ending in both *-/C/* and *-/V/* are adapted to this inflexional type. All NZSC loanwords are given the desinence *-∅* and show declension patterns of the type 'jelen, jelena...' in their respective dialects. Examples: 'Unda okolo nizi tražimo /gomu/ sa špiron' ('And then we locate /the gum/ with the /gum/spear in the lowland; špir), 'Dobro smo se slagali sa Maoriman' ('We got along well with the Maoris'; *Maor*), 'Nije bilo lako diggeru, nije bilo lako štokiperu' ('It was not easy for the digger, and it was not easy for the storekeeper either'; *diger*, *štokiper*).

On the basis of the word-final phonological structure of the NZE source word, one can distinguish the following groups within Type A:

A1. The NZE source word ends in *-/C/*. Modification of the final consonant cluster may occur in the process of adaptation. This type includes the vast majority of all loanwords in NZSC. Examples: *gumfield* > *gomfīl(d)*, *shed* > *šed*, *dust* > *dos(t)*, *drain* > *dren*, *hook* > *huk*, *oamp* > *kanap*, *swamp* > *švanap*, *handle* > *andel*.

A2. The NZE source word ends in *-/ə/*, and its word-final graphemic structure is <-er>, <-ear>, <-ar>, <-ir>. These graphemic forms are transferred to NZSC as *-er* or *-ir*. Thus the loanword acquires the desinence *-∅*. There is a large number of loanwords of this type. Examples: *gumdigger* > *gomdiger*, *gumbuyer* > *gombajer*, *tucker* > *toker*, *sugar* > *šuger* (a type of gum), *spear* > *špir* (gum-spear). The reten-

tion of final graphemic ⟨r⟩ was also noted by Neweklowsky (1978:55) in loanwords from German in the Croatian dialects of the Burgenland.

A3. The final *-i/* in two frequently used loanwords with Maori as their far and NZE as their near etymology becomes the nominative plural desinence *-i* in NZSC, and a new singular is formed by dropping the *-i*. Examples: *Maori* > *Maor-i* > *Maor*, *Kauri* > *kaur-i* > *kaur*.

A4. The final *-i/* of one NZE word is retained as *-i*, but this *-i* is not part of the stem and disappears in oblique cases: *penny* *pen-i*, Genitive singular: *pen-a*. Only two words in standard SC show the same pattern: *juni*, *juna* and *juli*, *jula*.

2.2. Type B: Adaptation to the third declension

NZE source words ending in both *-C/* and *-V/* are adapted to this type. The largest number of NZE source words in *-V/* in my corpus ends in *-i/*. All NZSC loanwords of type B are given the desinence *-a* and show declension patterns of the type '*žena, žene...*' in their respective dialects. Examples: '*Sve je bilo u titran*' ('Everything was covered with ti-tree'; *titra*); '*U nas je bilo /.../ timber za učinit mu šandu*' ('We had timber from him /the gumdigger/ to build a shanty'; *šanda*); '*To su zvali: kopat na šali*' ('They called this: to dig in shallow /land/; *šala*). On the basis of the word-final phonological structure of the NZE source-word one can distinguish the following groups within Type B:

B1. A number of NZE source words in *-C/*, among them some very important and frequently used ones, add the desinence *-a* to the final NZE *-C/*. Examples: *chalk/gum* > *čoka*, *shovel* > *šovela*, *box* > *boksa*, *patch* > *pada*, *market* > *marketa*, *blanket* > *blanketa*, *bucket* > *boketa*, *plank* > *planka*, *tin* > *tina*, *race* > *resa*, *gamble* > *gambelja*, *double* > *dobelja*. The loanwords *blanketa* and *boketa* show doublet forms in *-Ø* (*blanket*, *boket*) which are indeclinable and belong to Typ C1 (see below).

B2. Several words replace NZE *-i/* by the desinence *-a*. Examples: *gully* > *gala*, *ti-tree* > *titra*, *chimney* > *dimena*, *shanty* > *šanda*. The examples *gala* and *titra* have doublets in *-i*, but these latter forms are rare.

B3. In two cases final NZE *-i/* is added the desinence *-a* preceded by the linking *-j-*. Examples: *butchery* > *buderija*, *grocery* > *groserija*.

B4. Two words ending in *-eu/* in NZE replace *-eu/* by the desinence *-a*. Examples: *wheelbarrow* > *viljbara*, *shallow* > *šala*.

B5. The final *-a* in some words of Maori origin is retained as the desinence *-a*. Example: *Manuka* > *manuka* (*Leptospermum scoparium*).

2.3. Type C: No adaptation to any inflexional pattern.

Indeclinable loanwords form only a small part of the vocabulary of gumdigging. They are adapted to the NZSC gender system only. There are two groups:

C1. The NZE source word ends in *-/C/*. The NZSC loanword is given the desinence *-#* as in the case of Type A1. But the loanwords of this type remain indeclinable and are feminine. Examples: *depression* > *deprešon/deprešun*, *superannuation* > *superanušon/superanušešun*, *blanket* > *blanket*, *bucket* > *boket*. The examples *blanket* and *boket* have doublets of the Type B1: *blanketa*, *boketa* (see above, B1).

C2. The NZE source word ends in *-/V/*, which the NZSC loanword retains as a vowel. Most of these partially adapted nouns end in *-i* and are either masculine or feminine. Examples: *hurdi-gurdy* > *edigedi* (f.) (gum washing machine), *billy/can/* > *bili* (m.), *ti-tree* > *titri* (f.), *gully* > *gali* (f.). The words *gali* and *titri* have more frequently used doublets in *-a* (See above, B2).

The list of the various types of inflexional adaptation clearly shows that the vast majority of loanwords are adapted to the first declension. A few are adapted to the third declension where a certain tendency to replace final NZE *-/i/* and *-/əu/* by the desinence *-a* can be observed. Inflexionally unadapted loanwords form only a negligible part of the vocabulary of gumdigging.

3.0. Gender adaptation

Natural gender is distinguished in both English and Serbo-Croatian. However, the source language, NZE does not distinguish grammatical gender, and the grammatical gender of the loanword is determined by the structure of the receiving language, NZSC. Thus the morphological form of fully adapted nouns of Type A and B automatically indicates the gender to which a loanword belongs: All words adapted to the first declension (Type A) are masculine, all those adapted to the third declension (Type B) are feminine. Words of Type C are either masculine or feminine. There is no example of neuter gender in my corpus. However, some cases of inflexional, and thus, gender adaptation require further comment:

3.1. Gender adaptation in the receiving language in a bilingual context is determined by five factors: (a) the productivity of an inflexional pattern which also determines (b) the productivity of a

gender; (c) the phonological word-final structure of the transferred word, (d) the possible influence of synonymous diamorphs, rhyme analogy², and other analogous word structures from the first language in the case of first generation bilinguals, and (e) the possible influence of intermediary languages.

On the basis of the data in my corpus, one can say the following about gender adaptation:

3.2. By far the most productive pattern is the first declension with the desinence -Ø and thus the masculine gender. This has also been observed in research on Serbo-Croatian in contact with American English (Jutrović 1973: 84, 1974: 19, 20; Surdučki 1978: 289). It can be explained partly by the fact that it is the most productive pattern in SC in general, and partly by the fact that the majority of the NZE source words end in a consonant either in their phonological or, in the case of words in <-x>, in their graphemic structure.

3.3. Loanwords which have been adapted to the SC third declension and are thus feminine are far less numerous. Type B1, where the transferred nouns add the desinence -a to a NZE final -/C/ has given rise to discussion because researchers felt the need to explain this phenomenon, especially where Serbo-Croatian has borrowed words from languages where the category of grammatical gender is present and where they could observe a 'change of gender'. However, loanwords from the 'genderless' English language clearly demonstrate that grammatical gender of the source language is completely irrelevant. There are two possible explanations for the adaptation of a NZE source word in -/C/ as -/C/+a in NZSC in a bilingual setting: (a) the tendency in the language of the former gumdiggers to modify uncommon word-final consonant clusters in the process of morphological adaptation of the loanwords, and (b) the influence of so-called 'synonyms' ('synonymous diamorphs') from the native language of the informants on the structure of the transferred words.

3.3.1. The first type of explanation takes into account only the internal structure of the receiving language. Thus a number of examples given above in 2.2. (Type B1) such as *šovelja* (*shovel*), *gambelja* (*gamble*), *dobelja* (*double*), *boksa* (*box*), *marketa* (*market*), *blanketa* (*blanket*), *boketa* (*bucket*), *planka* (*plank*), *pada* (*patch*) show final consonant clusters which contain mostly liquids, stops, and nasals (-/vl/, -/bl/, -/ks/, -/kət/, -/ŋk/, -/č/). Through the addition of the desinence -a these 'critical' final consonant clus-

ters are no longer in a word-final position in the receiving language.

Further evidence for the importance of the word-final phonological structure in the process of adaptation is provided by examples of loanwords from NZE in NZSC which have not added *-a* but have, instead, either modified the word-final consonant cluster by the insertion of *-a-* or *-e-* and joined the first declension: *swamp* > *švanap*, *camp* > *kanap*, *handle* > *andel* or which have inserted *-e-* and added the desinence *-a* as in the case of *gambelja* (*gamble*) and *dobelja* (*double*). American-English, Italian and German loanwords in SC often show similar patterns of adaptation (Musić 1972, Surdučki 1978, Grotzky 1978). Thus, in the SC dialects of the Boka Kotorska region one finds: Italian *bana-o* > *banak*, *temp-o* > *tenap*, *mussol-o* > *mušlja* (Musić 1978: 84-147), and in Standard SC we find: German *Strudel* > *štrudla*, *Maschen* > *mašna* (Grotzky 1978: 64).

3.3.2. The first type of explanation helps to explain the largest number of loanwords ending in the desinence *-a* convincingly. But it is difficult to explain the adaptation of words without the word-final 'critical' consonant clusters such as NZE *raze* > *resa*, NZE *tin* > *tina*, and NZE *čalk* > *čoka*, and also of some other words in *-a* (see below, 3.4. and 3.5.), to the third declension and thus the feminine gender without reference to 'synonyms'. It is interesting to note here that researchers who are primarily concerned with the morphological adaptation of loanwords in SC in a monolingual context usually refute the theory of the influence of 'synonyms' in the process of adaptation while research in a bilingual context has tended to at least not exclude this possibility. The information obtained in my research shows that the first generation former gum-diggers were still absolutely fluent in their native dialects when they lived in groups on the gumfields and adapted loanwords from NZE. The informants themselves occasionally use 'synonyms' from their native dialects for loanwords in *-a* and in *-Ø* in more careful, formal speech and when completing questionnaires. Thus, for the loanwords in *-a*, I noted the following - infrequently used - 'synonyms': *kreda* (for NZSC *čoka*), *kutiža* (*boksa*), *trka*, *utrka* (*resa*), *trgovina* (*marketa*), and *pala* (*šovel*).

However, the explanation of the addition of the desinence *-a* to NZE source words ending in *-/C/* on the basis of synonyms from the native or first language of the informants is not entirely satisfactory:

Sometimes the 'synonyms' are rather far-fetched especially where the researcher himself has to find appropriate 'synonyms', or where the possible influence of intermediary languages is disregarded. Moreover, many of the loanwords which have been adapted to the first declension with the desinence $-\emptyset$ have synonyms in $-a$ in standard SC or in the native dialects of the immigrants, yet these synonyms do not seem to have influenced the gender of the loanword at all. Thus, in NZSC the loanword for NZE *swamp* is *švanap* and not **švampa* though all the informants know the 'synonym' *mošvara!*

3.4. Loanwords ending in $-i$ in the Nominative singular, with the exception of *peni* (Type A4), are all either adapted to the third declension and are feminine (Type B2, B3, B4), or they remain inflexionally unadapted (C2). In Types B2 and B3 final NZE $-/i/$ and $-/eu/$ are replaced by the desinence $-a$. Though the number of loanwords of this type is relatively small it contains some of the most frequently used nouns of the gumdigging vocabulary.

The preference for the desinence $-a$ can be explained on the basis of the low productivity of the inflexional types in $-i$, $-ija...$, or $-o$, $-oa...$, by 'synonyms' for some examples (*šanda: kolib/ia/a*, *gala: jaruga*), and perhaps by the influence of 'critical' consonant clusters immediately before the final $-/i/$ (*škanty* > *šanda*, *ohimney* > *dimana*, *ti-tree* > *titra*).

Rhyme analogy with similar word structures in the native SC dialects of the informants, such as, for example, *drogerija*, *galanterija*, may account for the extension of NZE $-/i/$ by $-j-a$ (Type B4) in the examples *budarija*, and *groserija*, and also for the adaptation of NZE brokerage as NZSC *brokeritja*.

3.5. The feminine gender of inflexionally unadapted loanwords in $-on/-un$ such as *deprešon/deprešun* and *superanuešon/superanuešun* can be explained by rhyme analogy with similar word-final structures in the native SC dialects of the informants, especially in Čakavian: *intenačjün*, *penšičjün*, *špjegaočjün* (ČDL 298, 791, 1209).

Unadapted nouns in $-i$ are spread over both the masculine and feminine genders in the nouns of my corpus whereas Jutronić notes that nouns in American SC are 'mostly masculine' (1976: 20). There are no examples of inflexional adaptation of the type *poni*, *ponija* (m.), or *bungalo*, *bungaloa* such as described by Filipović (1961: 97). The substitution of English final $-/i/$ by the desinence $-a$ or its extension by $-j-a$ also occurs in the SC speech of immigrants in

Canada though not always in the same examples. But Surđučki also notes: *groserija* (1978: 100), *žanda* (1978: 170), *baksa* (1978: 44).

C o n c l u s i o n

The examples of nouns from the vocabulary of gumdigging belong to the oldest loanwords from NZE in NZSC and show a very high degree of morphological adaptation. Most loanwords have been adapted to the first declension and to the masculine gender while only a small but important number has joined the third declension. Paradigmatic and gender adaptation are determined by the productivity of the inflexional pattern in *-ŕ* and the masculine gender. The word-final phonological structure of the transferred nouns, rhyme analogies with similar native SC structures, and synonymous diamorphs from the native language of the informants are important factors in the process of adaptation. But the problem of gender adaptation in a bilingual context, especially the question of the importance of synonymous diamorphs and the substitution of *-/i/* by *-a* or *-j-a* require further research and, if possible, a larger number of examples from the speech of various Dalmatian communities outside Yugoslavia. Inflexionally unadapted words form only a minor part of the total amount of words in my corpus. However, this large degree of adaptation is unique to the particular vocabulary of gumdigging and to the speech of the oldest informants of the immigrant generation. Where they say '*kopali su kaursku gomu/smolu*' ('They dug for the Kauri gum') a third generation speaker would say [*'ɔnɪ su 'k^hɔp^hall 'kɛuri gam*]. Like most of the more recent borrowings from all areas of the NZE vocabulary this form 'Kauri gum' is an example of code-switching rather than of a loanword.

F o o t - n o t e s

1. I am indebted to the *University of Auckland Research Committee* for its support of my research on Serbo-Croatian in New Zealand. More extensive information on the results of my field-work will be available in two articles which are in press: 'Observations on the Serbo-Croatian Language of the Dalmatian Gumdiggers in New Zealand', *Proceedings of the 18th AULLA Congress, Wellington 1977*, and 'Language Maintenance and Language Shift of the Serbo-

Croatian Language in a New Zealand Dalmatian Community', *International Review of Slavic Linguistics*.

2. I owe the linguistic terms 'synonymous diamorph' and 'rhyme analogy' to Michael Clyne (1972: 15): "Synonymous diamorph, eg. der dog (*Hund*), das breakfast (*Frühstück*), die gully (*Schluht*);" "Rhyme analogy, specially where there is a suffix, eg. das allotment, der accident, der plumber;"

R e f e r e n c e s

- M. Clyne. 1972. *Perspectives on Language Contact. Based on a Study of German in Australia*. Melbourne: The Hawthorne Press.
- R. Filipović. 1961. The Morphological Adaptation of English Loan-words in Serbo-Croat. *Studia Romanica et Anglicae Zagrabienstia* 11: 91-104.
- J. Grotzky. 1978. *Morphologische Adaptation deutscher Lehnwörter im Serbokroatischen*. München: Trofenik.
- M. Kraste, P. Šimunović. 1979. *Čakavisch-deutsches Lexikon*. Teil I. Köln, Wien: Böhlau Verlag. /Abbreviated ČDL/
- D. Jutrović. 1973. Ameriški, engleski i hrvatski (čakavski dijalekt) u kontaktu. Fonološka i gramatička adaptacija pusudjenica. *Čakavska rič* 1: 71-99.
- D. Jutrović. 1974. The Serbo-Croatian Language in Steelton, Pa. *General Linguistics* 14 (1): 15-34.
- S. Musić. 1972. *Romanizmi u severo-zapadnoj Boki Kotorskoj* (Filološki fakultet Beogradskog univerziteta, 43). Beograd.
- G. Neweklowsky. 1978. *Die kroatischen Dialekte des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete*. (= Schriften der Balkankommission. Linguistische Abteilung, XXV). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- S. Speck. 1978. *Die morphologische Adaptation der Lehnwörter im Russischen des 18. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XVI, Bd. 12). Bern, Frankfurt a/M, Las Vegas: Peter Lang.
- H. P. Stoffel. 1976. The Serbo-Croatian Language Spoken in New Zealand. *Iseljentički kalendar* (Zagreb): 240-242.
- H. P. Stoffel. 1979. A Note on New Zealand Serbo-Croatian KANAP and ŠVANAP. *Essays to Honour Nina Christesen*. Melbourne: 112-115.
- M. Surdučki. 1978. *Srpskohrvatski i engleski u kontaktu*. Novi Sad: Matica srpska.
- A. Trlin. 1979. *Now Respected Once Despised. Yugoslavs in New Zealand*. Palmerston North: Dunmore Press.
- R. Zett. 1976. Zur morphologischen Adaptation der deutschen Lehnwörter in der oberschlesisch-polnischen Mundart von Sankt Annaberg. *Weit der Slaven* 20: 194-202.

Moshé ALTBAUER (Jerusalem) - Franz Wenzel MAREŠ (Wien)

DAS PALIMPSEST-FRAGMENT EINES GLAGOLITISCHEN EVANGELIARS IM CODEX
SINAITICUS 39 - EIN NEUES ALTKIRCHENSLAVISCHES KANONISCHES DENKMAL

Bei einem gemeinsamen Besuch in der Bibliothek des Katharinenklosters (im Jahre 1971) lenkte H. G. Lunt Altbauers Aufmerksamkeit auf Schriftspuren auf Fol. 45rv der sinaitischen (kyrillischen) Handschrift Nr. 39. Dieses Blatt wurde später von Altbauer als ein altkirchenslavisches glagolitische Palimpsest identifiziert. Ein erster Bericht darüber ist in *Полата ваннигонисана* (Nijmegen) erschienen.¹ Nach einer weiteren eingehenden Untersuchung des Fragments hat Altbauer seine kodikologischen, textinhaltlichen und kulturgeschichtlichen Ergebnisse im Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zusammen mit F.W. Mareš veröffentlicht (in deutscher Sprache).² Der letztere hat die Edition des Fragments (mit Aufnahmen und dem *apparatus criticus*) zugleich mit der Sprach- und Textanalyse vorgelegt.

Das Denkmal enthält Teile der Perikopenlesungen für den 8. November ("Synaxis des Oberheerführers Michael") und für den 4. Dezember (Fest der hl. Barbara), und zwar Mt 13,28-30.36-42 ("Unkraut unter dem Weizen") und Mc 5,26 ("Heilung der blutflüssigen Frau"); die Kalenderangaben zwischen den beiden Lesungen sind praktisch unleserlich. - Der Text wird in der Ausgabe mit dem Codex Assemanianus, Zographensis, Marianus, mit dem Evangelium Ostromiri, mit der Savvina kniga (nur die zweite Perikope), weiter mit den etwas späteren ksl. Denkmälern, mit dem Evangelium Dobromiri (XII. Jahrhundert) und mit dem Evangelium Macedonicum sacerdotis Ioannis (XII./XIII. Jahrhundert, nur die zweite Perikope) verglichen.

Inzwischen ist M. Altbauer (August 1980) nach Bulgarien gereist und hat die Gelegenheit genutzt, um seine Hypothese über die Herkunft des Blattes 45rv des Fragmentum Sinaiticum (im weiteren abgekürzt: *FragSin*) mit dem Dozenten I. Dobrev, dem Herausgeber des *Bojaner Palimpsests*,³ zu besprechen. Die Ergebnisse dieser Aussprache und der gemeinsamen Prüfung des sinaitischen Palimpsests und jenes von Bojana werden im I. Teil des folgenden Aufsatzes dargelegt. F.W. Mareš hat indessen festgestellt, daß der betreffende Text noch in einem kanonischen aksl. Denkmal vorkommt - im Evangelium Undolskii (im weiteren: *Und*). Wir halten es für zweckmäßig, die daraus hervorgehenden neuen Ergebnisse hier zu veröffentlichen; der folgende erste Teil des Aufsatzes (I.) stammt von M. Altbauer, der zweite (II.) von F.W. Mareš.

I.

Im ersten Teil des gemeinsamen Aufsatzes im Anzeiger² habe ich unter anderem die Frage zu beantworten versucht, aus welcher glagolitischen Handschrift (bzw. Fragment) des XI. Jahrhunderts das beiderseitig mit Glagolica beschriebene Pergamentblatt herausgenommen wurde, auf dem erst später die Prokeimena und Allelularia in fünf Tönen kyrillisch niedergeschrieben wurden und das in die kyrillische sinaitische Handschrift Nr. 39 (als Fol. 45rv) am Ende ihres Praxapostolos eingefügt wurde (der Praxapostolostext endet 44r, s. Anz., 141).

Meine Arbeitshypothese, daß dieses Palimpsestblatt einer glagolitischen Fassung des jüngeren kyrillischen Evangelium von Bojana (im weiteren: *EvBoj*) entnommen wurde, stützte sich auf folgende Gründe: die angenommene Chronologie von *FragStn*, die Abmessungen des Blattes (kleiner als die Blätter von Praxapostolos), die Versanzahl in einer Kolumne des glagolitischen Textes und vor allem die große Ähnlichkeit des glagolitischen Schriftbildes auf dem Palimpsest von Sinai und Bojana (so z.B. die Schreibweise des Lautes *št* mit dem Buchstaben Ш und nicht mit zwei Buchstaben Ш^{σ} , wie es in den anderen zeitgenössischen glagolitischen Denkmälern der Fall ist); Zur Entnahme des Blattes könnte es noch in Europa, auf dem Balkan oder in einem der Athosklöster oder auch schon im Sinaikloster gekommen sein.

Um diese Arbeitshypothese nachzuweisen versuchte ich (angesichts des Mangels irgendeiner Anmerkung, wie Kolophon, usw.) die Migrationen der erwähnten sinaitischen Handschrift Nr. 39 samt der später eingefügten Fragmente zu rekonstruieren. Man kann sich dabei auf die Analogie ähnlicher Migrationen von einigen wichtigen Sinai-Handschriften stützen, wie z.B. des Evangelium Dobromiri aus dem XII. Jahrhundert oder des altrussischen Psalters aus dem Ende des XI. Jahrhunderts; aus der letztgenannten Handschrift wurde im vorigen Jahrhundert eine Lage (16 Seiten) entnommen und von Sinai nach Petersburg transportiert. In der Slavistik ist sie als *PsaltByčk* bekannt (beinhaltet Ps 17, 34-24, 19) und befindet sich heute in Leningrad. Der Hauptteil ist jedoch bis heute im Sinaikloster unter der Signatur Slav. 6 erhalten geblieben (135 Fol./270 S., Ps 24, 20 bis - mit bestimmten Lücken - Ps 151 und Cantica in Fragmenten, vgl. Anm. 2, Seite 143).

Dazu wäre noch zu bemerken, daß ich unter den neuentdeckten slavischen Handschriften auf dem Sinai (vgl. Anm. 2, Fußnote 6) am 21. Mai 1979 neue bisher unbekannte 16 Seiten aus *EvDobr* identifi-

zierte (ein Blatt, das bis unlängst zwischen dem Leningrader und dem sinaitischen Teil fehlte /Mc 9,19-31/, fand vor kurzem der junge bulgarische Slavist K. Stančev in der Pariser Nationalbibliothek); außerdem identifizierte ich noch aus dem altrussischen Psalter 32 neue Seiten. Dies bestätigt, daß die Migrationsüberlegungen es erlauben, bestimmte Details der Erforschung und der Filiation von diesen alten Handschriften zu klären.

Trotzdem habe ich mich schon einmal dagegen verwahrt, daß meine Arbeitshypothese lediglich eine "Hypothese" ist; im erwähnten Aufsatz² auf S. 142 habe ich formuliert; "Selbstverständlich könnte nur eine genauere Analyse der Schrift, basierend auf der *A u t o - p s i e* der Denkmäler (was leider unter den heutigen Bedingungen für mich unmöglich ist), diese Hypothese besser bestätigen." Wie heute bekannt, befindet sich *EvBoj*,³ enthaltend auch den ursprünglichen glagolitischen Text, in der Moskauer Lenin-Bibliothek (Sign. 1960 der Sammlung von V. Grigorovič); Grigorovič entfernte diese - schon damals unvollständige - Handschrift aus dem Dorf Bojana bei Sofia in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, und nach seinem Tode im J. 1876 geriet *EvBoj* ins Rumjancev-Museum, von hier dann in die Lenin-Bibliothek (vgl. dazu Anm. 3, Dobrev S. 8, und Kuev). Als israelischer Slavist habe ich keinerlei Möglichkeit, die besprochene Handschrift durch Autopsie in Moskau zu beurteilen.

Deshalb habe ich bei meinem Sommeraufenthalt 1980 in Bulgarien I. Dobrev, den Herausgeber des Bojanapalimpsests, um seine Meinung zu meiner Arbeitshypothese gebeten. Dobrev bearbeitete *EvBoj* längere Zeit in der Lenin-Bibliothek. Für die spätere genauere Erforschung des glagolitischen Textes am Palimpsest fertigte er sich dort Konturenskizzen der glagolitischen Buchstaben an. Auf meine Bitte verglich er freundlicherweise - es gebührt ihm mein aufrichtiger Dank dafür - die beiden Palimpseste Buchstabe für Buchstabe äußerst sorgfältig, ihre Komposition, ihre Größe, ihren Duktus, usw. Er kam zum Schluß, daß - abgesehen von gewissen äußeren Ähnlichkeiten zwischen den Buchstaben beider glagolitischer Fragmente - das Blatt 45rv der sinaitischen slavischen Handschrift Nr. 39 *n i c h t* dem ursprünglichen glagolitischen Text, so wie er am Palimpsest aus Bojana überliefert ist, entnommen wurde. Man muß sich also der Feststellung von F. W. Mareš anschließen und "die Frage vorerst noch offen lassen".

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die zwei *n e u e n* von mir im Mai 1979 auf Sinai identifizierten *g l a g o l i t i s c h e n* Handschriften ein neues Vergleichsmaterial zur Lösung unseres Problems liefern können.

Das Treffen mit Doz. Dobrev half - nach dem gründlichen Studium der von mir mitgebrachten Vergrößerungen des sinaitischen Palimpsests - die große glagolitische Iniziale **V** (folio verso entlang der sieben Verse) zu entziffern. Sie steht am Anfang der charakteristischen Redewendung **Въ оно врѣмя**, durch welche die neuen Perikopen in den glagolitischen und kyrillischen Aprakos-Evangelien eingeleitet werden. Es ist notwendig, dieser Ergänzung bei der Textlektüre mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

II.

1. Beim textkritischen Vergleich mit den parallelen aksl. und ksl. Aprakos-Evangelien As Ostr Jov, für die drei Zeilen der zweiten Perikope auch mit Sav, und mit den Tetraevangelien Zogr Mar und für die zweite Perikope auch mit Dobr(omir) sind insgesamt 28 Varianten aufgetreten.⁴ Der Vergleich mit Und⁵ bringt folgende Resultate:

A. Vier Varianten sind neu, zwei davon haben adäquate Entsprechungen im griechischen Text: (I) Mt 13,36 οὐ γεννηται εγω] εγω om Und; οὐ μαθηται αὐτοῦ] var.: αὐτοῦ om. - (II) *ibid.* πριτζυμ] снх add Und; τὴν παραβολὴν] var.: ταύτην add. - (III) Mt 13,37 ρεβε нма] ρεβε нз ѿнма Und; αὐτοѿз (sine lect. var.). - (IV) Mt 13,42 владстѣ] владс Und.

B. An zwei Stellen bietet Und ebenso eine vereinzelte Lesart, aber auch Mar weicht da von FragSin ab: (V) Mt 13,30 овоѿ] оуво Mar, om Und; ἀμείωτερα (sine lect. var.). - (VI) *ibid.* сѣвѣжѣте⁶ ѿ] сѣвѣжѣте ѿ Und, сѣв. н Mar; δῆσατε αὐτά] var. solum: αὐτά om. - Im ersten Fall (V) könnte man vielleicht eine unleserliche Stelle in einer uralten und entfernten gemeinsamen Vorlage vermuten, die von den Abschreibern auf verschiedene Weise wiedergegeben wurde. Im zweiten Fall (VI) liegt uns in Und ein Kongruenzfehler vor: паѣвѣлѣ (acc. sg. ж.) - ѣ; in Mar und in den übrigen Codices ist die grammatische Kongruenz richtig (Mar; паѣвѣлѣ acc. sg. - и, reliqui: паѣвѣлѣ acc. pl. - ѿ).

C. Viermal stimmen die Varianten des Und mit Jov (= Evangelium Macedonicum sacerdotis Ioannis) überein: (VII) Mt 13,36 пристаплѣше же FragSin As Ostr] и пристаплѣше Und Jov, die Tetraevangelien lesen и пристаплѣше нз ѿмоу Zogr Mar; καὶ προσήλθον (var.: -θον) αὐτῷ (var.: αὐτῷ om). - (VIII) Mt 13,37: сстѣ] pon in fine versus Und Jov, pon ante довроѿ Mar; dieselben Lesarten sind im griech. Text belegt. - (IX) Mc 5,26 вравѣвз gen. pl.] вравѣн As, вравѣ Und Jov, валин Mar. - Eine

weitere Lesart stellt einen Übergang zur Lesung Jov dar, nämlich: (X) Mt 13,28 $\kappa\alpha\tau\epsilon\rho\epsilon\mu\alpha\iota\]\ \eta\zeta\upsilon\beta\epsilon\rho\epsilon\mu\alpha\ \text{Und},\ \eta\ \sigma\zeta\epsilon\rho\epsilon\mu\alpha\ \text{Jov},\ \iota\sigma\pi\lambda\alpha\kappa\epsilon\mu\alpha\ \text{Zogr Mar};\ \sigma\upsilon\lambda\lambda\acute{\epsilon}\xi\mu\epsilon\nu.$

D. Eine gemeinsame Lesart FragSin-Und-Jov gegen As-Ostr, Zogr, Mar ist wahrscheinlich als eine (makedonische) Innovation zu interpretieren, die auf einer Redaktion nach den Varianten des griechischen Textes beruht: (XI) Mt 13,39 $\beta\alpha\sigma\tau\acute{\iota}\kappa\alpha\iota\ \epsilon\sigma\tau\alpha\ \text{FragSin Und Jov}]\ \beta\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\beta\alpha\iota\ \ \&\ \epsilon\sigma\tau\alpha\ \text{As Ostr},\ \epsilon\sigma\tau\alpha\ \beta\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\beta\alpha\iota\ \ \&\ \text{Mar},\ \epsilon\sigma\tau\alpha\ \beta\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\beta\alpha\iota\ \ \text{πα}\text{-}\text{β}\text{ε}\text{λα}\ \text{Zogr};\ \acute{\omicron}\ \sigma\pi\epsilon\acute{\iota}\rho\alpha\varsigma\ \alpha\acute{\upsilon}\tau\acute{\alpha}\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu]\ \text{var.}: \alpha\acute{\upsilon}\tau\acute{\alpha}\ \text{om},\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu\ \text{pon ante}\ \acute{\omicron}\ \sigma\pi\epsilon\acute{\iota}\rho\alpha\varsigma.$

E. Es sei noch bemerkt, daß die Lesart $\Gamma(\text{A}\&)$ in Mt 13,30 $\acute{\epsilon}\rho\omega\]$ auch unter Berücksichtigung des Und eine vereinzelt Variante des FragSin bleibt; alle übrigen Handschriften (Und inbegriffen) weisen $\rho\epsilon\kappa\alpha$ auf.

2. Die paläographische Beschaffenheit des FragSin (eine eher eckige Glagolica ungefähr zwischen dem Schrifttypus des Glagolita Clozianus und des Evangelium Achridanum) erlaubt uns zu schließen, daß FragSin in Makedonien geschrieben wurde, und zwar in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts; die Sprachanalyse widerspricht dieser Feststellung nicht. Auch alle verglichenen Texte, mit Ausnahme von Sav, sind makedonischer Herkunft. So bietet sich eine gute Möglichkeit, das Denkmal textkritisch ziemlich genau in die Entwicklungslinie des Aprakos-Evangeliums⁷ auf makedonischem Boden einzugliedern.⁸

2.1. Wenn wir die mit dem FragSin übereinstimmenden Lesarten der übrigen Codices zahlenmäßig betrachten (und zugleich bedeutungsmäßig erwägen - nach der goldenen Regel der Textkritik "non numerantur, sed ponderantur"), steht FragSin eindeutig dem Ostr (28 Übereinstimmungen) und As (26 Übereinstimmungen)⁹ am nächsten; es folgt Jov (22), dann Und (20); die Tetraevangelien weisen wesentlich weniger an gemeinsamen Lesungen auf - Mar 14, Zogr 11. - Im Hinblick darauf läßt sich die Aprakos-Reihe $\text{As} \rightarrow \text{FragSin} \rightarrow \text{Jov} \rightarrow \text{Und}$ aufstellen, die jedoch keineswegs als eine einfache und direkte Filiationkette zu verstehen ist; es genügt darauf hinzuweisen, daß die Handschrift Jov aus dem XII./XIII. Jahrhundert stammt, aber Und dem Ende des XI. Jahrhunderts angehört. Man kann allerdings feststellen, daß FragSin sehr altertümlich ist, daß es dem As am nächsten steht und daß es eine Textgestalt wiedergibt, die noch vor einer Neuredaktion nach dem griechischen Text vorhanden war (vgl. § 1, Varianten I, II, VIII und vielleicht XI).

3. Wir fassen zusammen: Das FragSin ist ein kanonisches altkirchenslavisches Denkmal, das im XI. Jahrhundert (wahrscheinlich in der zweiten Hälfte) in Makedonien geschrieben wurde. Textkritisch steht es dem Codex Assemanianus sehr nahe und ist in dieser Hinsicht nicht nur eindeutig älter als das Evangelium Macedonicum sacerdotis Ioannis, sondern auch als das Evangelium Undolskii.

A n m e r k u n g e n

1. M. ALTBAUER, Slavic manuscripts in Jerusalem and their study in Israel, in: *Полага књигописана* 2, 1979, 6-10; - vgl. auch B. ВЕЛЧЕВА, Коллективум по древнеболгаристике, 10-24 авр. 1978, in: *ibid.* 31-41.
2. M. ALTBAUER - F. W. MAREŠ, Fragmentum glagoliticum evangelii palaeoslovenici in codice Sinaitico 39 (palimpsestum), in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 117, 1980, 139-159 (mit zwei Aufnahmen; als Sonderdruck: Nr. 11). Sonderdrucke (oder der ganze Band) können bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (A-1010 Wien I., Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2) bestellt werden.
3. К. ДОБРЕВ, Глаголическият текст на Боянския палимпсест, старобългарски паметник от края XI век, София (БАН) 1972; - К. КУЕВ, Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете, София 1979.
4. Rein graphische und phonetische Abweichungen wurden nicht aufgenommen.
5. Das Evangelium Undolskii ist ein kanonisches kyrillisches aksl. Denkmal (Aprakos-Evangelium) makedonischer Herkunft aus dem XI. (XII.?? - V. N. Škerkin) Jahrhundert. Editionen: E.Ф. КАРСКИЙ, Листки Ундольского, отрывок кирилловского Евангелия XI-го века, Санктпетербург 1904 (Reihe: "Памятники старославянского языка", I/3); - А. МИНЧЕВА, Старобългарски кирилски откъслци, София 1978, 18-24 (Reihe: "Български езикови паметници", I) - dort s. auch die bibliographischen Angaben über weitere Editionen des Denkmals und über die Literatur des Gegenstandes; - von den neuen Studien vgl. B. СТОЛЧЕВСКА-АНТИЌ, Листовите на В. М. Ундолски, in: *Кирил Солунски - симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски*, 2, Скопје 1970, 389-403.
6. Im Artikel im Anzeiger (s. Anm. 2), S. 151, Zeile 8, steht irr-tümlicher Weise *сважате* (mit -а-); bitte, diesen Druckfehler zu korrigieren.
7. Die Tetraevangelien gehören einer anderen Filiationskette an; vgl. Anzeiger (s. Anm. 2), §§ 4.1, 4.2.
8. Die Savvina kniga kann nur in den drei handschriftlichen Zeilen der zweiten Perikope zum Vergleich herangezogen werden. Trotzdem ist es kaum ein Zufall, daß sie in den vier dort vorhandenen Varianten (eine davon ist rein sprachlicher, morphologischer Natur) von den Lesungen des FragSin abweicht, zweimal davon jedoch im Einklang mit As.
9. Unter Berücksichtigung der erwähnten unterschiedlichen Aussagekraft der Varianten können diese beiden Denkmäler bezüglich der Verwandtschaft mit FragSin praktisch gleichgestellt werden.

REZENSIONEN

Miroslav ČERVENKA (Praha)

DER VERSOLOGISCHE BAND VON JAKOBSONS "SELECTED WRITINGS" (BEMERKUNGEN EINES BOHEMISTEN)

Roman JAKOBSON, Selected Writings V. On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague: Mouton 1979

Eine vielseitige Interessensverflechtung erhöht die Komplexität und vertieft das Spektrum des Werkes eines Wissenschaftlers, für denjenigen jedoch, der es ordnen soll und mit der Werkausgabe betraut ist, schafft sie Hindernisse. Der Spezialist, der hoffte, daß im 5. Band von Jakobsons Schriften die Texte vereint sein werden, die den gesamten, epochalen Beitrag des Autors zur Erforschung des Verses repräsentieren, stellt bald fest, daß sich die Arbeiten über den slawischen epischen Vers in Band 4 befinden, während man auf die Zusammenfassung der Studien über den alttschechischen Vers, die bisher nicht einmal nach Jahrzehnten vollständig im Druck erschienen sind, auf den 6. Band warten muß. Bei einer anderen Anordnung würden die Forscher anderer Spezialisierungen diese Studien vermissen. Jakobson läßt sich einfach nicht so leicht "einschachteln", was freilich auch einer der Gründe ist, warum wir ihn so gerne haben.

Die Mehrdeutigkeit des Wortes "Vers" ermöglicht es dagegen, in den zweiten Teil des Bandes eine Reihe von Arbeiten über russische und tschechische Dichter, keineswegs aber über Versologie einzugliedern. Ein paar Worte über einige von ihnen, bevor wir uns dem eigentlichen Thema dieser Rezension widmen, die aus dem weiten Interessenskreis Jakobsons das auswählt, worüber sich der Erforscher des tschechischen Verses täglich den Kopf zerbricht.

Die Ästhetik der dichterischen Sprache ist durch Jakobsons Bucherstling über Chlebnikov (1921) vertreten, in dem wir neben den orthodoxen und heute veralteten formalistischen Thesen - z.B. über das Verfahren als einzigem Helden der Literaturwissenschaft - weitsichtige Äußerungen über die Poesie als Sprache in ästhetischer Funktion oder über die Dissoziation von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Klang und Bedeutung im spezifischen Zeichentyp, den das dichterische Wort darstellt, finden. Eine andere - u.a. auch für die Theorie der poetischen Sprache - wichtige Arbeit ist der Kommentar zu Pasternaks "Očrannaja gramota" (1935a); es handelt sich hier um einen der ersten Texte Jakobsons, wo die später (z.B. 1956) so subtil ausgearbeitete Gegenüberstellung des metaphorischen und metonymischen Prinzips des Bedeutungsaufbaus eines Kontextes entwickelt wird.

Die vierteilige Aufsatzsammlung über Majakovskij gewährt - neben biographischen, literarhistorischen und interpretatorischen Beiträgen (1956a, 1959, 1971) - einen Blick ins Privatissimum des Autors. So wenigstens würde ich den eindrucksvollen Essay verstehen (1930), der auf den Selbstmord von Jakobsons bewundertem Freund reagiert. Die Welt Jakobsons mußte damals eine grausame Erschütterung erfahren haben, und in solchen Augenblicken erhält die literarische Aktivität eine homöostatische Funktion, hilft dem Sprechenden, sein Gleichgewicht wiederzufinden. Es war notwendig, den Umstand von Majakovskijs Tod von jener Isoliertheit zu befreien, die aus ihm das Signifikat einer Welt

machte, die sich als freier Tummelplatz destruktiver Zufälle darstellte; daher die temperamentvolle Polemik gegen die offizielle sowjetische Journalistik, die leichten Herzens die Ganzheitlichkeit der Betrachtung dieser großen Persönlichkeit dem unmittelbaren Bedürfnis opferte, Majakovskij als Vorbild für alle sozialistischen Dichter gleichsam heiligzusprechen, weshalb sie seinen Schlußakt für etwas erklärte, was mit seinem dichterischen Werk unvereinbar wäre. Jakobsons Gegenargumentation weist überzeugend auf einige Quellen der innerlichen Dramatik von Majakovskijs Schaffen hin. In den weiteren Phasen des Prozesses der Homöostase wird Majakovskijs Schicksal in das Universum von Jakobsons Weltbild eingegliedert, welches auf diese Weise zu bedeutsamen Veränderungen gezwungen wird. Ausgehend von biographischen Materialien (etwa Puškins u.a.) wird die Dichtkunst unter den in Rußland herrschenden Verhältnissen als Risikoberuf definiert; diese Überlegungen gipfeln im pathetischen Bild eines Landes, in dem die Menschen es nicht beim bloßen Spiel mit den zeichenhaften Manifestationen der Realität bewenden lassen, sondern ihre Schicksale und Projekte in der blutigen Materie der Wirklichkeit selbst realisieren. Im Interesse der Selbsterhaltung und einer neuen Integration dringen in Jakobsons Weltbild mythologische Elemente ein. - Es scheint, daß es gerade solche Anstöße der sozialen Erfahrung waren, die den Strukturalismus im Prozeß seines Reifens über das Kunstwerk selbst hinaus zur Problematik der schöpferischen Persönlichkeit hinführten. Diese Persönlichkeit setzt sich mit heterogensten Aktivitäten mit der Welt auseinander, die zusammen mit dem Werk eine komplexe Struktur höherer Ordnung schaffen.

Einem der hervorragenden Resultate dieses Prozesses begegnen wir in der Arbeit über das Motiv der Statue bei Puškin (1937), die ähnlich wie die übrigen Puškin-Arbeiten der dreißiger Jahre mit den inspielerenden Aktivitäten Jakobsons in den russischen Seminaren der Masarykuniversität in Brünn in Beziehung steht. An eine Reihe von typischen und sich wiederholenden Situationen im Leben und Werk Puškins, die gleichermaßen aus Komponenten des literarischen Schaffens und der sozialen und psychischen Erfahrung des Dichters zusammengesetzt sind, wird wie an heterogene, der strukturalen Analyse zugängliche Komplexe herangegangen. Außerdem finden wir hier bemerkenswerte Betrachtungen zur Thematisierung des künstlerischen Zeichens im Rahmen eines anderen künstlerischen Zeichens (Statue im literarischen Werk), aus denen klar wird, welch nützliches Instrument die Semiotik auch bei der Motiv-,Thema-und Ideen-Analyse der Kunst wurde.

Die drei umfangreichsten und methodologisch bahnbrechendsten versologischen Arbeiten Jakobsons aus der Zwischenkriegszeit (1923, 1938; 1934 - wird erst im 6. Band erscheinen) sind dem tschechischen Vers gewidmet. Es ist also durchaus berechtigt, daß wir die folgenden Anmerkungen zu Jakobsons Versologie aus dem Blickwinkel des Bohemisten schreiben.

Die erste Anmerkung betrifft, wie es eigentlich nicht anders sein kann, die *prosodische Basis des Rhythmus im neutschechischen Vers*. Es erübrigt sich, ausführlich auf die Bedeutung der frühen Arbeit "O češskom stíche praimuščestvenno v sopostavlení s ruskím" (1923; weiter als: OČS) sowohl für das Erkennen des Zusammenhangs zwischen der Struktur des Tschechischen und den rhythmischen Gesetzmäßigkeiten des tschechischen Verses als auch für die Methodologie der prosodischen Untersuchungen und der phonologischen Analyse im allgemeinen (vgl. Rudy 1976) einzugehen. Es zeigte sich, daß das grundlegende rhythmische Gerüst des Verses und auch die Faktoren seiner Variabilität nur auf der Basis der Kenntnis des phonologischen Systems einer

Sprache - besonders seiner quantitativen Komponenten (Akzent, Länge usw.) bestimmbar sind. Für den tschechischen Vers führte das z.B. zur Beseitigung der irreführenden Theorie der "Nebenakzente", (die nun als äußerlich bedingte Erscheinungen der bloßen Aussprache erfaßt wurden) eine Theorie, die bis zu diesem Zeitpunkt von der normativen Metrik zu einer Vorstellung vom Vers beützt worden war, in der die metrische Norm (die als einziges und alles erklärendes Gesetz des Versbaus verstanden wurde) restlos im "sprachlichen Material" realisiert schien: Ein Iktus, auf den nicht der Haupt-Wortakzent fällt, wurde hier einfach mit einem rhythmisch ebenso effizienten Nebenakzent versehen. Die Befreiung von dieser Vorstellung eröffnete - wie es Mukařovský formulierte (1934, S.23) - den Weg zur "lebendigen Wirklichkeit des Verses", d.h. zur differenzierten Erfassung der Variabilität des Rhythmus in verschiedenartigen Wortkonfigurationen. Außerdem verschwand die Drohung des logischen Fehlers der *petitio principii*, dem eine von den Nebenakzenten ausgehende Analyse ausgesetzt war. - Ausgehend von der phonologischen Basis werden die Unterschiede zwischen den verschiedenen, traditionell im Rahmen der undifferenzierten "akzentuierenden Prosodie" zusammengefaßten Versifikationen erst klar erkennbar: So wie sich die phonologischen Funktionen des Akzents z.B. in der russischen, tschechischen und englischen Sprache unterscheiden, sind auch die entsprechenden syllabotonischen Versifikationen verschieden. (Über den englischen Vers schreibt Jakobson derzeit sehr anregend im "Retrospect" des rezensierten Bandes). Die Ausarbeitung des phonologischen Zugangs konnte in einem so frühen Stadium freilich nicht problemlos sein. Das Kriterium der phonologischen Gültigkeit ist manchmal nicht konsequent angewendet (sonst könnte eine so irrelevante Angelegenheit, wie es die angenommene "zweisilbige Akzentwelle" in tschechischen Wörtern darstellt, einfach beiseite gelassen werden), ein anderes Mal wird dasselbe Kriterium umgekehrt mit beharrlicher Einseitigkeit zur Anwendung gebracht. Ich habe hier die These im Sinn, daß nur ein phonologisch funktionelles Element in einer entsprechenden Versifikation die Grundlage des Rhythmus sein kann. Diese These, scheint es, ist stärker und schwerer verfechtbar als jene Aussage beispielsweise im Lexikonaufsatz "Metrika" (1936), nach der "sprachliche Werte, keineswegs bloße Klänge die Bausteine des Verses sind." Die ursprüngliche These ist vor allem deswegen stärker, weil die eigentliche phonologische Gültigkeit in dieser Arbeit etwas eng gesehen wird (siehe unten).

Geleitet von seinem Kriterium der phonologischen Prominenz, setzt Jakobson in der prosodischen Basis des neutschechischen Verses den Akzent durch die Wortgrenze, denn der Akzent ist in seiner Abhängigkeit von dieser ein "außergrammatisches" (=nichtphonologisches) und sogar im Sprachbewußtsein nicht verankertes Element.

Das phonologische System ist für Jakobson eine Husserlsche "Regelstruktur", auf deren Grundlage der Sprecher und Hörer aus der Kontinuität der Klang- und Artikulationsphänomene dasjenige selektiert, was für ihn wirklich als Bestandteil der sprachlichen Äußerung existiert. Sofern die von dieser Struktur nicht erfaßten Erscheinungen überhaupt die Schwelle des Bewußtseins der Sprachbenützer überschreiten, bleiben sie im Schatten der phonologischen Elemente, mit denen sie automatisch verbunden sind (vom Akzent abhängige russische Quantität); ihr Erfassen ändert sich oft von Sprecher zu Sprecher, sodaß ihre Verwendung für die rhythmischen Strukturen durch den Mangel an einer unerläßlichen Intersubjektivität blockiert wird. (Über die formalistische Kritik der Ohrenphilologie siehe neuerdings Červenka, im Druck).

Obwohl in methodologischen Erwägungen über OČS und in manchen allgemeinen Abhandlungen über die tschechische Prosodie die These von der Wortgrenze als Basis des tschechischen Verses angenommen wird, wurde sie nie ein Bestandteil der versologischen Praxis. Selbst Jakobson arbeitet in den konkreten Analysen der dreißiger Jahre mit Akzentstatistiken (1935, 1938), wobei bei weitem nicht jede Wortgrenze die Anwesenheit eines Akzents auf der ihr nachfolgenden Silbe impliziert.¹ Gerade die Voraussetzung dieser Implikation, der automatischen Verbindung des Akzents mit der Wortgrenze scheint die Hauptschwäche der Argumentation in OČS zu sein. Am anschaulichsten äußert sich das in der die vier Versifikationen charakterisierenden Tabelle (S. 46), wo der Akzent im tschechischen Vers auf demselben Niveau wie die Quantität im russischen Vers steht, d.h. die klägliche Rolle eines "außergrammatischen" Elements spielt, das den phonologischen Hauptträger des Versrhythmus begleitet. Die Interpretation im Text ist differenzierter: Die tschechische Wortgrenze befindet sich hier nicht auf ganz derselben Ebene wie der russische Akzent, weil sie "nur das Phrasieren [in der russischen Version: *chod*] " bedingt, "während die eigentlichen *temps marqués* [= betonte Zeiteinheiten] phonologisch nicht begründet sind, d.h. die *temps marqués* werden durch ein Element ausgefüllt, das im Sprachbewußtsein nicht festgelegt ist." (Zit. nach 1926, S. 52; siehe *ibid.* S. 117) Dieses Element ist selbstverständlich der Akzent. Für Jakobson ergibt sich aus der Wortgrenze nicht automatisch die rhythmische Prominenz der ihr nachfolgenden Silbe (d.h. das Verbot ihrer Platzierung auf nicht-iktischen Positionen). Die Trennung von Phrasierung und *temps marqués* ist aber wiederum eine strittige These, denn es bleibt unklar, wie es im Vers irgendwelche betonte Positionen geben kann, ohne daß dies das Wesen seines Rhythmus berühren würde. Die These Jakobsons läßt sich einzig so interpretieren, daß die Grundlage des tschechischen Verses, realisiert durch die Wortgrenzen, die Phrasierung darstellt, und der tschechische Vers einfach ein syllabischer ist; daran schließt sich als eine Art Beigabe die (nichtphonologische) Markierung der betonten Zeiteinheiten an. Der europäische syllabische Vers baut aber auf relativ umfangreichen Segmenten und absolut obligatorischen Wortgrenzen (an den Enden der Halbverse) auf; im tschechischen Vers finden wir nichts dergleichen: Die Wortgrenzen haben bloß die Tendenz, sich in kurzen (beim Trochäus und Jambus zweisilbigen) Intervallen zu häufen, ohne daß ihr Vorkommen (selbstverständlich mit Ausnahme des Versendes) verbindlich wäre. Es handelt sich hier einfach um das typische syllabotonische Phrasieren, keineswegs aber um denjenigen Typ, den wir aus dem syllabischen Vers kennen. Charakteristisch ist die relativ geringe Bedeutung der konstant eingehaltenen metrischen Zäsur im tschechischen literarischen Vers, was im Vergleich mit dem polnischen Vers oder dem tschechischen folkloristischen Vers besonders deutlich wird. Es sind hier nicht einmal solche Gebilde bekannt, wie es der russische fünffüßige Jambus mit Zäsur ist; die obligatorische Zäsur tritt erst im Alexandriner auf, und nicht einmal dort bei allen Auto-

ren. Die Vorstellung von der automatischen Abhängigkeit des Akzents von der Wortgrenze, die von Jakobson im Zusammenhang mit den spezifischen Eigenheiten des "romantischen" Jambentyps abgelehnt wurde, würde der Realität entsprechen, wenn es im Tschechischen keine einsilbigen Wörter gäbe (in tschechischen Texten hat ungefähr ein Drittel aller Wörter den Umfang einer Silbe). Die einsilbigen Wörter und praktisch nur sie schaffen eine Situation, in der nach der Wortgrenze keine akzentuierte Silbe folgt. (Über Monosyllaben im tschechischen Vers vgl. Sgallová 1973). Akzentuierte Monosyllaben gibt es wesentlich weniger

als nichtakzentuierte. Vom Gesichtspunkt des Phrasierens gibt es selbstverständlich keinen Unterschied zwischen akzentuierten und akzentlosen Monosyllaben. Wenn also der tschechische Vers auf den Wortgrenzen aufgebaut und die Distribution der Akzente nur die Folge des Phrasierens wäre, gäbe es keinen Grund, daß sich die Relation der akzentuierten und nichtakzentuierten Monosyllaben in ichtischen Positionen von derselben Relation in nichtichtischen Positionen unterscheidet. Die Wirklichkeit sieht aber so aus, daß z.B. beim Trochäus von Neruda auf die Ikten 1,57 mal mehr akzentuierte Monosyllaben als nichtakzentuierte fallen, während in den Positionen außerhalb der Ikten umgekehrt nur 0,065 akzentuierter Monosyllaben aus der Anzahl der nichtakzentuierten auftreten; im vierfüßigen Jambus von Hora sind diese Verhältnisse durch die Zahlen 2,1 und 0,188 charakterisiert; ähnlich sieht es bei Vrchlický aus.² Man kann also daraus folgern, daß der Akzent trotz seines "nichtphonologischen" Charakters die prosodische Basis des tschechischen Verses bildet.

In den Jahren nach dem Erscheinen von OCS wurde durch Jakobsons Verdienst auch die Vorstellung der phonologischen Funktionen des Akzents weiter differenziert (1931, 1937a). In den sechziger Jahren widmete Jakobson den Monosyllaben im russischen Vers eine spezielle Studie (1964). Es wird darin eine scharfsinnige Auslegung des abweichenden Verhaltens der Akzente einsilbiger Wörter gegenüber allen übrigen Akzenten geboten; am wichtigsten erscheint das Faktum, daß das Verbot der Anwesenheit eines Akzents auf nichtichtischen Positionen des Verses, das die grundlegende Norm des russischen Trochäus und Jambus bildet, für die Akzente von einsilbigen Wörtern absolut keine Gültigkeit hat; seine Wahrung ist in diesem Falle eine bloße Tendenz und ein Verstoß dagegen ruft nicht das Gefühl eines scharfen Konflikts mit der Norm hervor. Jakobson fügt hier an die wortunterscheidende Funktion des Akzents zwei weitere (für das Sprachsystem weniger bedeutsame) phonologische Funktionen an: die kulminative und die demarkative Funktion. Die Belastung des Akzents mit diesen Funktionen kann man in den slawischen Sprachen folgendermaßen ausdrücken:

	Tschechisch Polnisch	Russisch Bulgarisch
kulminativen	+	+
demarkativ	+	-
wortunterscheidend	-	+

Dabei vermißt der Akzent von einsilbigen Wörtern nach Jakobson auch im Russischen und Bulgarischen begreiflicherweise die wortunterscheidende Funktion. Die Norm des russischen Verses ist hingegen eher so festzulegen, daß es sich hier nur um ein Verbot des wortunterscheidenden Akzents in nichtichtischen Positionen handelt (ebenso siehe schon 1933). Diese Argumentation versagt jedoch insofern, als wir einen analogen Unterschied zwischen den Plazierungsmöglichkeiten des Akzents von ein- und mehrsilbigen Wörtern auf nichtichtischen Positionen im Prinzip auch im tschechischen syllabotonischen Vers vorfinden, obwohl hier nicht einmal der Akzent von mehrsilbigen Wörtern wortunterscheidende Funktion hat. Die Begründung der grundsätzlich gleichen Erscheinung in der russischen und tschechischen Versnorm müßte also in jedem Fall eine ganz verschiedene sein.

Es drängt sich also die Frage auf, ob man die Erklärung für die angeführte Abweichung im Verhalten des Akzents von einsilbigen Wörtern nicht besser in der kulminativen Funktion suchen sollte, die als einzige dem Akzent in allen slawischen Sprachen gemeinsam ist. Auch sie ist in ihrer Wirksamkeit eingeschränkt, und zwar nur auf mehrsilbige

Takte einschließlich derer, die aus einem akzentuierten Monosyllabus und einem oder mehreren nichtakzentuierten Monosyllaben bestehen. Im Falle eines akzentuierten Monosyllabus ohne Enklitika und Proklitika hat es keinen Sinn, von einer kulminativen Funktion zu sprechen. Gerade ein solcher "reiner" einsilbiger Takt ist es, der als einziger - im russischen Vers und im tschechischen Standardvers - ohne Gefühl der Verletzung der metrischen Norm zulässig ist. Solche Fälle einer Realisierung der Verspositionen ... - v - ... durch die Konfiguration von Monosyllaben ... x / x / x / ... treten im russischen Vers nicht auf und sind auch im tschechischen Vers selten. Man muß aber zugeben, daß sie hier nicht gänzlich ausgeschlossen sind. Laut Jakobson (1938, S. 445) gilt das Gebot, daß "in keinem Vers eine schwache (nichtiktische) Silbe stärker als die benachbarte starke (iktische) Silbe sein darf", nur für einige Perioden in der Entwicklung des tschechischen Verses, während in anderen Zeitabschnitten (Romantik) diese Regel nur in abgeschwächter Form zur Geltung kommt (S. 446): "jede starke Silbe zeigt gegenüber der nachfolgenden schwachen Silbe eine größere Neigung zur Akzentuiertheit". Das läßt sich im Prinzip akzeptieren - allerdings mit dem Bewußtsein, daß diese ausdrucksvolle Schwächung der Norm in der Auslegung Jakobsons vor allem durch die spezifischen Verhältnisse im tschechischen Jambus motiviert ist, und das speziell am Versanfang (im Alexandriner auch nach der Zäsur), wo ein "daktylischer" Anfang vom Typ *večerní měj, byl laský čas* zulässig ist. Für diesen und ähnliche Fälle wäre es wahrscheinlich vorteilhafter, eine Sonderregel zu bilden. Auch so wird hier aber eine gewisse nicht allzu große Anzahl von Fällen übrigbleiben, wo die stärkere von Jakobsons Normen, die - wie wir meinen - mit dem Akzent in seiner kumulativen Funktion arbeitet, sich als in der Tat zu stark erweist. Ein Grund dafür, daß bei der Bestimmung der Basis des tschechischen Verses der Akzent durch die Wortgrenze ersetzt wird, können sie aber nicht sein; wie wir gezeigt haben, führt eine solche Ersetzung zu bedeutenden Schwierigkeiten.

Die Beziehung zwischen der Belastung des prosodischen Elements mit phonologischen Funktionen und seiner Aufgabe beim Aufbau des Verses ist also unumstritten, es bleibt aber in diesem Rahmen so manches unaufgeklärt, auch nachdem das Spektrum der phonologischen Funktionen aufgehört hatte, auf die bloße wortunterscheidende Funktion beschränkt zu sein.

Bei der Bestimmung der Basis des tschechischen Verses geht es nicht um eine radikale qualitative Unterscheidung z.B. vom russischen Vers, sondern um die Differenz im Rahmen der syllabotonischen Versifikationen. Der tschechischen Akzent ist phonologisch nicht absolut unfunktionell, er ist allerdings phonologisch weniger belastet als der russische Akzent. Seine Anfangsstellung im Wort verschafft ihm ganz offenkundig eine gewisse Prominenz, einen festen Platz im Bewußtsein der Sprachbenützer und daher auch in der Husserlschen Regelstruktur, die über die Wahrnehmung der sprachlichen Laute entscheidet. Trotzdem ist seine Stellung in der Sprachstruktur weniger bedeutsam als in den Sprachen, wo er wortunterscheidende Gültigkeit hat. Die tschechische Versifikation nach Dobrovský ist eine syllabotonische (wovon auch die spezifische, von den syllabotonischen Systemen abweichende Art der Ausnützung der Phrasierung Zeugnis gibt), aber sie steht in der breiten Skala der Versifikationen dieses Typs, einer Skala, die sich vom Pol des reinen Tonismus bis zu den Grenzen des reinen Syllabismus erstreckt, dem zweiten Pol näher. (Desgleichen auch Jakobson im "Retrospect" des rezensierten Buches, S. 586; siehe auch Levý 1963). Das macht die tschechische Versifikation auch direkten Eingriffen durch die syllabische Norm empfänglich, in deren Zeichen sich letzten Endes der Ältere

tschechische Vers jahrhundertlang entwickelte und die bis heute im kulturellen Bewußtsein im Zusammenhang mit dem folkloristischen Schaffen gegenwärtig ist.

Wenn schon die Wortgrenze nicht der grundlegende Faktor des tschechischen Verses ist, kann sie nicht einmal als ein freies Variations-element wie im russischen Vers gelten. Die Parallelität mit dem Akzent ist dafür allzu bedeutsam. (Treten Wortgrenzen auch ohne Akzent auf, Akzente ohne vorhergehende Wortgrenzen kennt das Tschechische nicht). Im Vers äußert sich das so, daß jeder Konfiguration von akzentuierten und nichtakzentuierten Silben, die die entsprechende metrische Norm erfüllen (z.B. der Konfiguration $\acute{x}x \acute{x}x \acute{x}x \acute{x}x$, $\acute{x}xxx \acute{x}xxx$, $\acute{x}x \acute{x}x \acute{x}xxx$ usw. für den achtsilbigen Trochäus) eine ganz bestimmte, einzigmögliche "Standardrealisierung" entspricht, d.h. die Gruppierung von Wörtern eines bestimmten Silbenumfanges und in einer bestimmten Reihenfolge. Es treten auch andere Wortgruppierungen auf und spielen ihre Rolle bei der rhythmischen Differenzierung, sie verfügen aber in der Regel über eine nur geringe Häufigkeit. Darin unterscheidet sich der tschechische Vers wesentlich vom russischen, wo derselben Konfiguration von Akzenten eine große Anzahl von hierarchisch gleich häufigen Wortgruppierungen (siehe Kopczyńska-Pszczolowska 1978) mit mannigfaltig verteilten Wortgrenzen entspricht (hoch entropische Distribution). Auch im tschechischen Vers tragen allerdings einsilbige Wörter gewisse Elemente der Verschiedenartigkeit in die Standardrealisierungen hinein; ziehen wir keineswegs Wörter, sondern Worteinheiten bzw. Takte in Betracht (=Wort mit Akzent auf der 1.Silbe plus x, an das sich nichtakzentuierte einsilbige Wörter anschließen), dann ist das Übergewicht einer einzigen Standardrealisierung über die anderen Realisierungen absolut. Dem Wortakzent als Akzent einer Worteinheit (dem Takt) kann man die Jakobsonsche kulminative Funktion zuordnen, die Grenze zwischen den Takten ist dann jedoch nicht ein phonologisches Element, sondern vom Akzent abhängig. Für sie, keineswegs für den Wortakzent gilt, "daß sie kein im Sprachbewußtsein markiertes Faktum ist". (Gerade deshalb ist die Wortgrenze im tschechischen Vers das sprachliche Korrelat zur Zäsur).

Eine konstituierende Komponente von Jakobsons Versologie ist die Unterscheidung zwischen *metrischen Konstanten* und *rhythmischen Tendenzen*. Im 5. Band der "Selected Writings" begegnen wir ihr erstmals im Artikel "O překládě veršů" (1930a), aber die Anwendung dieser Gegenüberstellung finden wir schon in den Arbeiten über den tschechischen syllabischen Vers in den zwanziger Jahren. Eine bestimmte metrische Norm wird auf der einen Seite durch Anweisungen (vom Standpunkt der Ökonomie der Beschreibung ist es oft günstiger, sie als Verbote zu formulieren) charakterisiert, die ausnahmslos eingehalten werden sollen (nach dem Prinzip ja-nein); im russischen Vers ist eine solche Konstante die Anwesenheit des Akzents auf der letzten iktischen Position des Verses und die Absenz des Akzents eines mehrsilbigen Wortes (des wortunterscheidenden Akzents) auf jeder nichtiktischen Position, im polnischen Dreizehnsilbler die Anwesenheit der Wortgrenze nach der 7. Silbe des Verses u.ä. Auf der anderen Seite gibt es Präferenzen (das Prinzip mehr-weniger), d.h. die bloße Inklinatoin einiger Positionen im Vers, durch irgendein phonologisches Element realisiert zu werden; eine solche Tendenz im slawischen syllabotnischen Vers ist insbesondere die Anwesenheit des Akzents auf allen Ikten.

In den Begriffen der Konstante und der Tendenz faßte Jakobson die Erfahrung der modernen russischen Metrik zusammen, deren Grundlagen A.Belyj (1910) gelegt hat; die Fragestellungen Belyjs setzte auf

einer wesentlich beweiskräftigeren methodologischen Basis vor allem B. Tomaševskij (1929) fort, auf denen - ebenso wie auf den Arbeiten Jakobsons - in der Nachkriegszeit K. Taranovskij (1953) und eine Reihe anderer Versologen aufbauen konnten. Auf tschechischem Boden beschäftigten sich mit einer analogen Problematik und nach den Intentionen von Jakobsons Initiative Mukařovský (1934) und einige seiner Nachfolger (Levý z.B. 1965, Červenka beispielsweise 1973). Es geht in allen Fällen eigentlich um den Kern der Erforschung des klassischen Verses in allen slawischen Sprachen.

Nach und nach stellte sich heraus, daß der Unterschied zwischen den Konstanten und Tendenzen nicht nur in der Konsequenz und Verbindlichkeit ihrer Durchsetzung liegt. Auch wenn wir beide Typen der Versnorm in konkreten Texten nachweisen, würde ich die Konstanten als Normen betrachten, die - vom synchronen Standpunkt aus - "vor" einem jeden Text existieren, wobei sie dem, was wir heute Metrum nennen, den hauptsächlichlichen Inhalt verleihen. Das Metrum ist ein Bestandteil des literarischen Bewußtseins (der Kompetenz), eine der Voraussetzungen der Kommunikation zwischen dem Dichter und seinem Rezipienten. (Darin unterscheide ich mich von Jakobson, der gemäß Tomaševskij die These vertritt [1936, S. 148], daß das Metrum nicht außerhalb des konkreten Verses existiert; es war das eine Reaktion gegen die absolutierende normative Metrik). Damit wird nicht ausgeschlossen, daß sich die eigentliche metrische Norm - darin nicht unähnlich den Normen des Sprachsystems - in der Konsequenz ihrer Anwendungen im Einzelnen und oft auch dank ihres absichtlichen Bemühens um Innovation ständig verändert.

Die Konstante ist deswegen nicht allein eine restlos realisierte Tendenz eines bestimmten Textes. Die Verwendung von Termini ist selbstverständlich eine Sache der Übereinkunft, ich würde es jedoch nicht als besonders praktisch erachten, wenn die Vereinbarung es erforderlich machte, daß wir in folgendem Gedicht Nerudas die Präsenz der Wortgrenzen vor der 3. und 5. Verssilbe als eine der Konstanten der Versstruktur betrachten würden; das, was zu den markmalhaften individuellen stilistischen Charakteristika des Textes gehört und ihn auch von den übrigen isometrischen Texten desselben Dichters unterscheidet, würde in den Bereich der Merkmale jedes beliebigen tschechischen vierfüßigen Trochäus gerechnet werden:

Co jest Země? - Mocná báně
z kostí vetchých, z popele,
velký hřbitov, tvor kde všaký
druhu tělem ustele.

Báně povrch zlatoskvělá
hvězdy bílé podoba,
uvnitř dech a světlo mroucí
teskná smrti poroba.

Bytost jakás klamný přikrov
skvostný na bání prostřela,
jaký as se děvě dáva,
kdy co poupě zemřela.

(Básně I, S.60)

Gegenüber den Konstanten stellen die rhythmischen Tendenzen die sich im Verlauf der Entstehung und der Rezeption des Textes konstituierende, verändernde und eigentlich erst mit dem letzten Vers völlig etablierte innertextuelle Norm dar. Das entspricht ihrem statistischen Charakter. Eine typische Tendenz des slawischen syllabotrischen Verses ist die Plazierung der Wortakzente auf die ictischen Positionen

des Verses, d.h. auf die ungeraden Silben des Verses im Trochäus und auf die geraden im Jambus.³ Diese Akzentuierung verändert sich beträchtlich von Iktus zu Iktus; wie es Jakobson an unterschiedlichem Material immer wieder schon seit Anfang der dreißiger Jahre demonstrierte (1932, 1938), wirkt hier im Prinzip eine dissimilierende Tendenz: in der Nachbarschaft eines stark (schwach) akzentuierten Iktus stehen Ikten, die schwach (stark) mit Wortakzenten besetzt sind. Diese dissimilierende Welle geht von einem bestimmten Fixpunkt aus (im russischen Vers die Konstante des letzten Iktus, im tschechischen Vers die obligatorische Akzentuierung des ersten Iktus⁴ und bei den männlichen Versen die erzwungen schwache Akzentuierung des Endiktus).

Wenn wir über die Faktoren nachdenken, die das Vorhandensein dieser Fixpunkte, d.h. der Ausgangspunkte der dissimilierenden Tendenzen determinieren, stellen wir fest, daß es sich im tschechischen und im russischen Vers um grundverschiedene Erscheinungen handelt. Die obligatorische Akzentuierung des ersten Iktus im tschechischen Vers läßt sich aus der Anfangsstellung des tschechischen Akzents im Wort (und eventuell aus der maximal einsilbigen Proklise) ableiten, die Schwäche des letzten Iktus in männlichen Versen aus derselben Erscheinung und aus der niedrigen Frequenz der einsilbigen Worteinheiten in den tschechischen Texten. Es sind dies also rein sprachlich determinierte Angelegenheiten. Dem gegenüber läßt sich für die Konstante des russischen Verses (also für den ausnahmslos letzten akzentuierten Iktus) keine solche Determination finden⁵; diese Forderung ist der Sprache von außen auferlegt, es handelt sich dabei ausschließlich um einen Anspruch der metrischen Norm.

Eine analoge Doppeltheit von sprachlichen und rhythmischen Determinationen läßt sich auch bei der Analyse des unterschiedlichen Grades von Realisierungen der rhythmischen Tendenzen finden. Darüber, in welchem Maß dieser oder jener (konstant nichtakzentuierte) Iktus akzentuiert wird, entscheidet das komplizierte Zusammenspiel der Faktoren beider Typs, ihr konflikthafte oder parallele Wirken. Auch der Wechsel von starken und schwachen Ikten - aufgedeckt von Jakobson - ist eine Folge dieses Zusammenspiels. Einige Forscher (Tarasovskij 1966) sehen in ihm eher die Folge eines inhärenten Rhythmus; es ist dies eigentlich ein Ergebnis der rhythmischen Ausrichtung auf dipodische Strukturen, auf die Verbindung der Versfüße zu Paaren. Eine andere Gruppe von Versologen - einschließlich des Autors dieser Zeilen - geht von dem Prinzip aus, daß eine solche Auslegung ausgehend von den inhärenten Gesetzmäßigkeiten des Rhythmus erst in dem Fall berechtigt ist, wenn zur Interpretation der Tendenzen die Spracheigenheiten und vor allem die statistischen Verhältnisse in der Sprache nicht ausreichen. Dissimilierende Tendenzen erweisen sich dann in vielen Fällen als einfache Folge der Tatsache, daß das Vorkommen (die Abwesenheit) des Akzents auf einem Iktus die Anwesenheit des Akzents auf irgendeinem der beiden benachbarten Ikten immer dann ausschließt (erfordert), wenn in der entsprechenden Position eine mehr als zweisilbige Worteinheit (kürzer als fünfsilbig) auftritt. Sobald also eine von außen (z.B. durch die metrische Konstante) im Vorhinein gegebene starke (schwache) Akzentuierung eines Iktus vorhanden ist, ergibt sich daraus automatisch eine schwache (starke) Akzentuierung des benachbarten Iktus, und diese Welle, die ihren Einfluß verringert, setzt sich auch zu den weiteren Ikten fort.⁶

Bei der Feststellung der Anwesenheit von rhythmischen Tendenzen ist es immer unerlässlich, mit der Verbindung von sprachlichen Erscheinungen zu rechnen und sich davor zu hüten, als selbständiges Prinzip der rhythmischen Anordnung der Rede etwas zu betrachten, was

sich eigentlich aus den elementarereren rhythmischen Normen und den statistischen Beziehungen im Sprachmaterial ergibt. Dies bemerkte sehr richtig Sv. Petrović (1974) am Rande von Jakobsons Beschreibung des südslawischen Deseterac (1933). Jakobson selbst polemisierte durchaus begründet gegen das willkürliche Auffinden von rhythmischen Gesetzmäßigkeiten z.B. im Falle Erben (1935); auch in einer viel späteren Polemik (Červenka 1967) wurde nachgewiesen, daß beim selben Autor das statistische Überwiegen von Versen, die drei Wortakzente beinhalten, keine Folge der Wirkung des "iktischen" Prinzips ist, sondern einfach aus dem Silbenumfang des Verses und aus dem durchschnittlichen Umfang der Worteinheiten in der tschechischen Sprache resultiert.

Für die Analyse der rhythmischen Tendenzen hat die konfrontierende Beschreibung des rhythmischen Wortschatzes (=Inventar von Wortklassen, resp. Worteinheiten, klassifiziert nach der Silbenzahl und der Stellung des Akzents, zusammen mit Angaben über die relative Häufigkeit dieser Klassen in den Texten) in rhythmisch nicht stilisierten Texten der entsprechenden Sprache und in den untersuchten Verstexten eine grundlegende Bedeutung. Für die Methodologie dieser Analysen sind die Studien Jakobsons aus den dreißiger Jahren (1932, 1938) von bahnbrechender Bedeutung. In der Arbeit über den fünffüßigen Jambus wurde demonstriert, daß sich dieses Versmaß von demselben Metrum im Russischen unterscheidet, welches genetisch sein direktes Vorbild war - und das gerade auf der Basis der Unterschiede zwischen dem rhythmischen Wortschatz der beiden Sprachen. Die umfangreiche Studie über den Vers bei Mácha, in einer westlichen Sprache erstmals in den "Selected Writings" Band 5 abgedruckt, entwickelt im Detail die einzelnen Aspekte des typologischen Gegensatzes zwischen dem "romantischen" und dem "realistischen" Jambus und demonstriert die wesentlichen Eingriffe in den rhythmischen Wortschatz, aufgezwungen durch das Bemühen um eine steigende jambische Versbewegung. Die zeitgenössische systematische Erforschung des tschechischen Jambus und Trochäus und des slawischen Verses im allgemeinen (Kopczyńska-Pszczółowska 1978) stellt einen weiteren Versuch der Lösung der hier gestellten Fragen dar. In einigen Details zeigt sich dabei, daß man Jakobsons Methode der Konfrontation der rhythmischen Lexika auch dort anwenden kann, wo ihr Schöpfer selbst zur Erklärung dieser Probleme zu anderen Lösungsmöglichkeiten griff.⁷

Wie Jakobson, zusammen mit anderen formalistischen Versologen nachwies, ist der Versrhythmus nicht eine bloße Folge des Zusammentreffens des Metrums mit den von der Sprache gewährten Voraussetzungen. Bei der Analyse der Grundlage der rhythmischen Tendenzen darf man sich nicht auf die Interaktion der Versnorm und des rhythmischen Lexikons beschränken. Unabhängig vom Paar rhythmische-sprachliche Determination macht sich das entgegengesetzte Paar der allgemein gültigen gültigen Faktoren und der für eine bestimmte Dichterschule bzw. einen einzigen Autor oder Text charakteristischen Faktoren geltend.

Möglichkeiten, das Individuum gegenüber dem Druck rhythmischer Normen und die von der Alltagsrede gebotenen Voraussetzungen zur Geltung zu bringen, sind schon durch den statistischen Charakter dieser allgemeinen Faktoren gegeben. Das Prinzip mehr-weniger bedeutet die Gelegenheit, die rhythmischen Tendenzen auf verschiedene Weise anzuwenden. Beispielsweise schwächen die einen und verstärken die anderen Autoren die allgemeine Neigung zur Dissimilierung der starken und schwachen Ikten oder zur Markierung des Anfangs des zweiten Halbverses durch eine Häufung der Akzente auf seinem ersten Iktus usw. Das Zusammenspiel der allgemeinen Faktoren begrenzt der individuellen

Aktivität manchmal ein verhältnismäßig enges Feld, ihr Konflikt läßt umgekehrt "problematische", undeterminierte oder überdeterminierte Stellen in der Versstruktur offen und zwingt so den Dichter zur Suche nach spezifischen Lösungsmöglichkeiten; im tschechischen Vers betrifft das hauptsächlich asymmetrische, also praktisch fünffüßige Versmaße. Ein Beispiel für eine Analyse eines solchen Zusammenstoßes ungleichgerichteter Tendenzen ist Jakobsons Exkurs über den russischen fünffüßigen Trochäus in dem Aufsatz über den Vers bei Mácha. Es zeigt sich hier deutlich, daß in solchen innerlich widersprüchlichen Strukturen oft außerordentliche Möglichkeiten für die semantische und stilistische Aktivität der rhythmischen Form entstehen (siehe auch Taranovskij 1963).

Die Verssemantik Jakobsons ist der Gegenstand unserer letzten Anmerkung. Als Jakobson die Forderung aufstellte, daß die Auswahl des Metrums für die Übersetzung eines Gedichts auf der Grundlage der Funktion geschieht und keineswegs einer "wörtlichen" Übereinstimmung mit dem Original (1930a), nahm er einen dermaßen ausgeprägten strukturalistischen Standpunkt nicht nur in Hinblick auf die Übersetzung, sondern auch auf die Verssemantik ein. Es wird hier sowohl die autonome semantische Aktivität der Versgebilde, als auch ihre Eingliederung in die vollständigen individuellen und überindividuellen dichterischen Strukturen angenommen.

In den Arbeiten über den altschechischen Vers befaßte sich Jakobson mit der typischen Anwendung von Versgebilden in bestimmten literarischen Genres und Perioden. Sobald sich dazu Gelegenheit bot (1938), wurde diese "Kontiguitätsassoziation", d.h. die konventionalisierte Verbindung von Vers und Bedeutung, durch die innere Motivation, die "Analogieassoziation", eine Relation von grob gesagt ikonischem Charakter, ersetzt. Jakobson ist sich voll bewußt, daß "der Zusammenhang zwischen der metrischen und der semantischen Seite der Verse keinesfalls allgemein bindend ist"; diese unbestimmte Gleichung wurde ihm bei der semantischen Charakteristik von Máchas Metren auf der Grundlage der Thematik, der gedanklichen und emotionalen Orientierung der gegebenen Texte immer klarer. Entscheidend ist hier, welche von den vielen Eigenschaften des Versgebildes, die für seine Bedeutung relevant sein können, wirklich semantisch aktiv werden, und welche im gegebenen Text nicht semantisch aktualisiert sind. So ist z.B. laut Jakobson beim Trochäus - in kürzeren Varianten sehr oft das Liedmetrum mit folkloristischen Assoziationen - im Falle Máchas der Ausgangspunkt der semantischen Aktion die absteigende Versbewegung und die Trägheit, die in den Motiven der Wiederholung und des Nachschwingens semantisiert werden und mit dem Thema der Resignation, des Untergangs usw. harmonisieren. Analog dazu werden auf der Grundlage von inhärenten Eigenheiten der rhythmischen Form auch andere Metren bei Mácha interpretiert; dabei wird die Polymetrie von Máchas Hauptwerk zu Recht als Anlaß zur Präzisierung und Individualisierung der Beziehung zwischen Metrum und Bedeutung angesehen.

Der Vorzug dieses riskanten Versuches Jakobsons liegt darin, daß die Bedeutung des Verses für uns klar erkennbar wird und in einem lebendigen Kontext als ein Ereignis des literarischen Werkes, ja sogar seiner individuellen Lektüre geformt wird. Es ist das eine Lektüre, die darauf abzielt, was der Versklang dem zeitlich von Mácha entfernten und das Bewußtsein der historischen Bedingungen übergehenden - oder bewußt ausschaltenden - Rezipienten unmittelbar anbietet. Vom Standpunkt eines strikt wissenschaftlichen Zugangs ergeben sich gerade aus diesem Übergehen des zeitlichen Kontextes, der bei der Dechiffrierung der Bedeutungen der Formen als ein semiotisches System fungiert, Nachteile. In seinem Rahmen wird die Verssemantik

als Klanggebilde mit jenen "Kontiguitätsassoziationen" konfrontiert, die im Verlauf der bisherigen Verwendung fixiert wurden. Auch die absolut grundsätzlichen Innovationen dieses Systems durch Mächa, gleichgültig ob sie sich in der Einführung neuer Metren (Alexandrinier) oder im wesentlichen Umformen der alten (vierfüßiger Jambus) äußern, können uns viele Geheimnisse seines Sinnes erst in der Konfrontation mit dem Versus bei den Dichtern der tschechischen Wiedergeburt erschließen. Es ist wahr, daß wir im Fall der konventionalisierten "äußeren" Relationen auf semantische Sedimente stoßen, auf Skelette der Bedeutung, die notwendigerweise abstrakter als die individuell oder ad hoc konstituierten ikonischen Zeichen, die von Jakobson analysiert wurden, sind. Dies bleibt aber nur solange gültig, als wir auf der beschränkten Ebene der Versanalyse verharren. Beim Übergang auf die Ebene des gesamten Bedeutungsaufbaues des Werkes in seiner Ganzheit kehren sich die Verhältnisse um: die Feststellung der "relativen Motivationen", die verfolgt, wie gerade bestimmte Bedeutungen rückwirkend durch einen gewissen thematischen und ideellen Kontext oder einen solchen von Stimmungen aktualisiert werden, ist auf die *Parallelen* zwischen der Bedeutung der Versgebilde und den Bedeutungskomplexen, die durch die übrigen Werkkomponenten konstituiert werden, methodologisch ausgerichtet. Dem gegenüber kann die Verssemantik, die in zeitlich zurückliegenden Anwendungskonventionen aufgebaut wurde, auch in heterogenen neuen Kontexten erkannt werden, die für die Semantisierung des Verses keine Stütze bieten. Auf diese Weise eröffnet sich die Möglichkeit zur Unterscheidung von innerlich widersprüchlichen Strukturen, in denen die Bedeutung des Verses, die sich auf seine Geschichte stützt, sich nicht nur zu den auch auf andere Art mitgeteilten Bedeutungen gesellt, sondern auch in die Polyphonie des Werkes ihre eigene Stimme einbringt.

Mit all dem möchten wir nicht sagen, daß Jakobsons leidenschaftliches Bemühen um die Semantisierung, die vom Sinn der wahrnehmbaren lebendigen Form ausgeht, nicht scharfsinnige und für die gegebene Lesart beweiskräftige Erkenntnisse ermöglichen würde.⁸ Jakobsons Bemühen um Konkretheit und Einzigartigkeit der semantischen Interpretation des Versklanges ist gut beobachtbar, wenn wir die Analyse der Strukturen der Klangfolge in der zweiten Studie über Mächa (1939) mit analogen Seiten in der frühen Arbeit Mukařovskýs (1928) vergleichen. Mukařovský konstatiert vor allem den Einfluß der reichen Euphonie Mächas als Ganzes auf die gesamte Schicht der Wortbedeutung und der Bedeutungen der Wortverbindungen und kommt - in den Fußstapfen Tynjanovs und Eichenbaums zu der Erkenntnis, daß die euphonischen Konstruktionen die Semantik des Kontexts unklar machen und ins Wanken bringen und zur Erschließung der konnotierten ("akzessorischen") Bedeutungen usw. beitragen. Jakobson sucht umgekehrt konkrete Bedeutungsmotivationen der wiederholten Lautgruppen und verbindet sie mit bedeutungsmäßig bestimmten Themen. Sogar die Kumulierung des Lautes *a* im Vorgesang ist für ihn nicht nur durch die semantische Ausstrahlung von Wörtern wie *máj* und *laska* in den umgebenden Kontext motiviert (Kontiguitätsassoziation), sondern auch durch die Kompaktheit (phonologische Kategorie) dieses Vokals, der auf diese Weise (Analogieassoziation) synästhetisch mit dem Thema der Lebensfülle, dem Reichtum des Liebeserlebnisses verbunden ist. Bei komplexeren Lautgebilden wie es z.B. die in den Wörtern *hynouti*, *Hynek* usw. enthaltene Wurzel *hyn-* ist, sind diese Bedeutungsverbindungen noch wesentlich konkreter.⁹

A n m e r k u n g e n

1. Im Aufsatz über Erben ist dieser Unterschied motiviert durch die "Enklise, nämlich den Verlust eines Teils der Wortakzente [der einsilbigen Wörter, M.Č.] im Satzzusammenhang." (S. 529). Der enklitische Charakter des Wörtchens *to* im Satz *On to viděl* hat aber nicht viel mit dem Satzzusammenhang gemeinsam, es handelt sich um eine spezifische Gesetzmäßigkeit des Aufbaus der tschechischen "Worteinheit", des Takts, wie das Jakobson selbst in seiner späteren Mächastudie sah (S. 442; in Hinblick auf Umfang und Form der tschechischen Enklise hatte er damals verständlicherweise in vielen Einzelheiten eine andere Einstellung als wir heute).
2. In die Statistik wurden diese Positionen im Vers nicht einbezogen, wo die metrische Norm auf die Auswahl der Monosyllaben dieses oder jenes Typs einen speziellen Druck ausübt, also die 1. und 2. Verssilbe in beiden Versmaßen und die Endsilbe im männlichen Jambus. Ob ein konkretes einsilbiges Wort in der gegebenen Position und im Sprechkontext akzentuiert oder nichtakzentuiert ist, wurde ausschließlich auf der Basis sprachlicher Determinationen, also ohne Rücksicht auf das rhythmische Trägheitsmoment entschieden.
3. Wie u.a. auch Jakobson zeigte ("Retrospect" in "Selected Writings", Band 5), sind die Konstanten und Tendenzen in Versmaßen mit dreisilbiger Gliederung (Daktylus u.ä.) völlig anders verteilt; hier lassen wir das beiseite.
4. Im Unterschied zu Jakobson (1938) halten wir auch den 1. Iktus im tschechischen Jambus für obligatorisch akzentuiert, wobei es in einigen Varianten die jambische Norm offen läßt, ob der diesen Iktus realisierende Akzent auf der ersten oder der zweiten Verssilbe plaziert wird.
5. Es existiert hier nur eine gewisse Neigung des russischen Akzents dazu, eher am Ende von mehrsilbigen Wortganzen als an ihrem Anfang plaziert zu werden.
6. Die Unterscheidung dieser Determinanten der rhythmischen Tendenzen ist nicht leicht. Welche Züge in der ungleichmäßigen Akzentuierung sind durch die inhärenten Forderungen des Rhythmus bedingt und welche ergeben sich umgekehrt aus den statistischen Verhältnissen im rhythmischen Wortschatz? Bei der Antwort auf diese Frage bedient man sich oft des Gedankenkonstrukts des Verses "im allgemeinen", d.h. eines Verses, der automatisch aus dem bloßen Zusammentreffen der entsprechenden metrischen Norm mit dem abstrakten rhythmischen Wortschatz durch dieselben Parameter wie der rhythmische Wortschatz der gegebenen Sprache charakterisiert ist. Bei allem begründeten Mißtrauen gegenüber statistischen Versmodellen (heute v.a. in der zeitgenössischen russischen Metrik verwendet) wählen wir empirisch Ausschnitte aus, die sowohl im Silbenumfang als auch in den übrigen Konstanten den Anforderungen eines bestimmten Metrums entsprechen; in der Konfrontation mit diesen rhythmisch unbearbeiteten "Versen" (z.B. mit der Angabe über die Akzentuierung ihrer einzelnen "Ikten") treten die rhythmischen Tendenzen in Erscheinung, die in wirklichen künstlerisch geformten Verstexten fungieren (Červenka 1971a; Kopczyńska-Pszczolowska 1978).
7. Ich habe hier die Akzentuierung des letzten Iktus in Máchas männlichen jambischen Versen im Sinn, die niedriger ist als beim vor-

letzten Iktus. Wie verträgt sich das mit der steigenden rhythmischen Kontur des romantischen Jambus? Laut Jakobson endet die steigende Linie mit dem vorletzten Iktus; der letzte Iktus kommt außerhalb der metrischen Reihe zu stehen, die angeblich - einem wenig überzeugenden Ausspruch Tomaševskijs nach (1923, S. 51) - mit der letzten schwachen Position endet. Das steht aber im Widerspruch zum unmittelbaren Eindruck eines jeden Lesers von Máchas Poesie, der gerade in den relativ häufigen oxytonischen Abschlüssen der männlichen Jamben die ausdrucksvollste Stütze der steigenden rhythmischen Versbewegung findet. Jakobson konfrontiert hier die Akzentuierung der benachbarten Ikten, keineswegs aber die Akzentuierung des letzten Iktus mit den Möglichkeiten, die für sie der rhythmische Wortschatz des Tschechischen anbietet (mit einem sehr kleinen Anteil einsilbiger Wörter, die einzig für die Platzierung des Akzents auf die letzte Verssilbe verwendet werden können). Auf diesem Hintergrund erweisen sich 80% der Akzente in der gegebenen Position als ausdrucksvoller Eingriff in die geläufigen Sprachverhältnisse, als ein Eingriff, den der Rezipient als Instrument zur Kulminierung der steigenden jambischen Linie gerade auf dieser entscheidenden Silbe heftig spüren muß. Jakobson ist sich dessen bewußt, sieht aber in der Kumulierung der Oxytona eher eine gewollte Exklusivität als die Angelegenheit einer organischen und künstlerisch funktionellen Stilisierung. In diesem Punkt halte ich Jakobsons Argumentation nicht für überzeugend; dabei sind seine Bemerkungen über die stilistischen Funktionen des "daktylischen" und oxytonischen Versendes höchst inspirierend und rufen nach Verwendung sowohl bei dem stilistischen Vergleich von einzelnen Passagen im Rahmen desselben Textes als auch zwischen ganzen Texten und Stilen der jambischen Verstechnik. In der Erforschung des Aufbaus der steigenden jambischen Versbewegung sahen Mukařovský (1934) und eine ganze Reihe anderer Wissenschaftler (Horálek 1942, Hrabák 1958, Červenka 1971) die dramatische Problematik des tschechischen Jambus.

8. Ihre Anziehungskraft zeigte sich auch in den zitierten Analysen des Zusammenhangs zwischen der Rhythmik des fünfßüßigen Trochäus und der Metrik der ständigen Bewegung, der Pilgerfahrt usw. (Taranovskij 1963).
9. Weil die "Selected Writings" den kanonischen Text von Jakobsons Arbeiten darstellen, führe ich hier einige kleine textologische Irrtümer an, die mir beiläufig bei der Lektüre aufgefallen sind: Auf der Seite 434 blieb ein Fehler des tschechischen Originals unkorrigiert ...*kde se roáhrant slov* (richtig soll sein: *stop*) *kryje s roáhrantím soudržnýých slovných skupin* - also: *where the foot boundary matches...* Auf S. 527 gehört an zwei Stellen im letzten Absatz statt *sávažný* (wichtig) *sávažný* (obligatorisch). Auf S. 18, 3. Zeile v.u. bleibt ein Fehler des russischen Originals unverbessert: statt *stichologija* gehört richtig *psichologija* (vgl. dort 1926, S. 25). Auf S. 19 gehört der Zwischentitel erst nach dem folgenden zweizeiligen Absatz (vgl. *ibid.*). Dasselbe gilt für den Zwischentitel auf S. 21 (*ibid.*, S.18). Auf S. 52 ist es logischer, den mit *Avtory Pođ.ulavlyvajut...* beginnenden Satz in der tschechischen Version (1926, S. 59) erst nach dem Zwischentitel zu plazieren. An anderen Stellen wurden dagegen Fehler der tschechischen oder einer anderen Vorlage korrigiert. Ohne daß ich mich dieser Angelegenheit detaillierter widmen konnte, will ich hervorheben, daß die Herausgeber des Bandes, S.Rudy und M.Taylorová, wie die Übersetzer

P. und W. Steiner, J. Burbank und T. G. Winner ihren nicht unbedeutenden Aufgaben auf beachtenswerte Weise gerecht wurden. Der einzige Vorbehalt beruht darin, daß die Studie über Erben (1935) nicht aus dem Tschechischen übersetzt wurde; der Kreis von potentiellen Lesern dieser Studie im Westen wurde dadurch auf eine kleine Handvoll von Leuten eingeengt, die in ihrer Mehrzahl ohnehin so sehr interessiert sind, daß sie den Text wahrscheinlich auch so aus seinem ursprünglichen Abdruck in "Slovo a slovesnost" kennen.

L i t e r a t u r

(Arbeiten, die lange vor ihrer Publikation geschrieben wurden, sind nach der Jahreszahl ihrer wirklichen Entstehung angeführt.)

- Belyj A. 1910 Simvolizm, Moskva
- Červenka, M. 1967 Veršové systémy v Erbenově Kytici, Česká literatura 15, S.201-20
- 1971 Die Umgestaltungen des tschechischen Alexandriners, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 1, S.107-123
- 1971a Osmislabičná řada ve verši a v próze, in: Metryka słowiańska, Wrocław: Ossolineum, S.7-20
- 1973 Ritmičeskij impul's češskogo sticha, in: Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky, The Hague-Paris: Mouton, S.79-90
- in Druck Rytmičeský impuls. Poznámky a komentáře
- Horálek K. 1942 K teorii českého jambu, Slovo a slovesnost 8, S.130-135
- Hrabák J. 1958 Kapitoly o verši Josefa Jungmanna, in: Studie o českém verši, Praha: SNP, S.171-226
- Jakobson R. 1921 Novejšaja ruskaja poezija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov, Praha. SW [=Selected Writings] 5, S.299-354, russ. Deutsch in: Texte der russischen Formalisten 2, 1972, S.20-135
- 1923 O češskom stiche, preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim, Berlin: MLK a Opojaz. SW 5, S.3-130, russ.- Deutsch in: Postylla Bohemica 8-10, 1974
- 1926 Základy českého verše, Praha: Odeon. (Nová redakce) 1923
- 1930 O pokolenii, rastrativšem svoich poetov, in: Smerť Vladimira Majakovskogo, Berlin. SW 5, S.355-81, russ.- Deutsch in: 1979, S.481-95
- 1930a O překladu veršů, Plán 2, S.9-11. SW 5, S.131-4, engl.
- 1931 Die Betonung und ihre Rolle in der Wort- und Syntagmaphonologie, SW 1, 1962, S.117-36, deutsch
- 1933 Bolgarskij pjatistopnyj jamb - v sopostavlenii s ruskim, Sbornik v čest' na prof. L. Miletič, Sofia, S.108-17. SW 5, S.135-46, russ.
- 1933a Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen, Archives néerlandaises de phonétique expérimentale

- 1934 tale 8-9, S.135-44. SW 4, 1966, S.51-60, deutsch
Verš staročeský, in: Československá vlastivě-
da 3, Praha, S.429-59
- 1935 Poznámky k dílu Erbenova, Slovo a slovesnost 1,
S.152-66 und 218-29. SW 5, S.510-37, tschech.
- 1935a Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak,
Slavische Rundschau 7, S.357-74. SW 5, S.416-32,
deutsch. Siehe auch (1979), S.192-211
- 1936 Metrika, in: Ottův slovník naučný, dodatky 4,
Praha: Otto. SW 5, S.147-59, engl.
- 1937 Socha v symbolice Puškinově, Slovo a slovesnost 3,
S.2-24. SW 5, S.237-80, engl.
- 1937a Über die Beschaffenheit der prosodischen Gegen-
sätze, in: Mélanges de linguistique et de philo-
logie offerts à J.v.Ginneken, Paris. SW 1,
1962, S.254-61
- 1938 K popisu Máchova verše, in: Torzo a tajemství
Máchova díla, Praha: Borový, S.207-78. SW 5,
S.433-85, engl.
- 1939 Stroka Machi o zově gorlicy, IJSLP 3, 1960,
S.98-108. SW 5, S.486-504, russ.
- 1956 Two Aspects of Language and two Types of Aphatic
Disturbances, in: Fundamentals of Language, 's
Gravenhague: Mouton. Deutsch in: Grundlagen
der Sprache, 1960
- 1956a K pozdněj lirike Majakovskogo, in: Russkij li-
teraturnyj archiv, New York: Harvard University,
S.180-206. SW 5, S.382-405, russ.
- 1959 Dostojevskij v otgloskach Majakovskogo, IJSLP 1,
S.305-10. SW 5, S.406-12, russ.
- 1964 Ob odnosložnych slovach v russkom stiche, in:
Slavic Poetics., 1973, S.239-52. SW 5, S.201-
14, russ.
- 1971 The Drum Lines in Majakovskij's "750 000 000",
California Slavic Studies 6. SW 5, S.413-5,
engl.
- 1979 Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt am M.
- Kolmogorov A.-
Prochorov A. 1968 K osnovam russkoj klasičeskoj metriki, in: So-
družestvo nauk i tajny tvorčestva, Moskva,
S.397-448
- Kopczyńska Z.-
Pszczółowska L. 1978 Słownikańska metryka porównawcza. I. Słownik
rytmiczny i sposoby jego wykorzystania, Wroc-
ław: Ossolineum
- Levý J. 1963 Umění překladu, Praha: Čs.spisovatel. Deutsch:
Die literarische Übersetzung, Frankfurt-Bonn:
Athenäum, 1969
- 1965 Die Theorie des Verses - ihre mathematischen
Aspekte, in: Mathematik und Dichtung, München:
Nymphenburger Verlagshandlung, S.211-32
- Mukařovský J. 1928 Máchův Máj. Estetická studie, in: Kapitoly z
české poetiky 3, 1948, S.7-202

- 1934 Obecné zásady a vývoj novočeského verše, *ibid.*
Bd.2, S.9-90
- Petrović Sv. 1974 Jakobsonov opis srpskohrvatskog deseterca, in:
Naučni sastanak slavista u Vukove dane, Beo-
grad, S.159-66
- Rudy S. 1976 Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence
of Structural Poetics, in: Sound, Sign and Mean-
ing, Quinquenary of Prague Linguistic Circle,
Ann Arbor: University of Michigan, S.477-520
- Sgallová K. 1973 Postavení monosylab v českém sylabotónickém ver-
ši, in: Semiotyka i struktura tekstu, Wrocław:
Ossolineum, S.247-58
- Taranovskij K. 1953 Ruski dvodelni ritmovi 1-2, Beograd: Naučna
Kniga
- 1963 O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tema-
tiki, in: American Contributions to the Fifth
International Congress of Slavists 1, The Hague:
Mouton, S.287-322
- 1966 Osnovnye zadači statističeskogo izučeniija slav-
janskogo sticha, in: Poetics Poetyka Poetika 2,
Warszawa: Mouton a PWN, S.173-96
- Tomaševskij B.
- 1923 Russkoe stichosloženie. Metrika, Peterburg:
Academia
- 1929 O stiche, Leningrad: Priboj

(Übersetzt von Christa Hansen-Löve)

Daniil CHARMS, *Sobranie proizvedenij*. Pod redakciej Michaila Mejlacha i Vladimira Erlja. Bde.1-3, Bremen: K-Press 1978-1980.

Die ersten drei Bände der kritischen Werkausgabe Daniil Charms, die sein lyrisches Schaffen der Jahre 1926-1933 umfassen, stellen den Anfang einer vom Leningrader Literaturwissenschaftler Michail B. Mejlach und dem Leningrader avantgardistischen Dichter Vladimir Erl' betreuten Edition dar, die chronologisch-gattungsmäßig angeordnet erstmals vollständig das Schaffen des Leningrader Dichters Daniil Charms (Juvašev) (1905-1941) dokumentieren soll, soweit dieses erhalten und zugänglich ist. Die Ausgabe, die voraussichtlich mehr als 10 Bände umfassen wird, scheint Teil eines umfangreicheren verlegerischen Projekts der K-Press unter dem Titel "Corpus Oberiutianum" zu sein, in dessen Rahmen noch weitere Werkausgaben von Mitgliedern der Leningrader avantgardistischen Künstlergruppe "Oberiu" zu erwarten sein dürften.

Jeder der bisher vorliegenden Bände enthält neben den kanonisierten Texten die Abteilungen "Neokončennoe", "Primečanija. Redakcii i varianty". Band 1 enthält zudem Charms' *Komedija goroda Peterburga*, Band 2 die umfangreicheren Texte *Gvidon* und *Lapa*.

Die Bände dokumentieren erstmals Charms' Schaffen in einer Gattung, die in seinem bisher bekannten Werk umfangsmäßig nicht dominierte. (Obwohl sich Charms selbst *Poët i dramaturg* nannte, war er bisher eher als Dramatiker und Autor von Prosawerken bekannt.) Die nun edierten Texte seines lyrischen Frühwerks zeigen einmal mehr, daß die Dichtung der russischen "historischen Avantgarde" von der Lyrik ausging, die Charms jedoch in der reinen Form, in der wir sie in seinen frühesten Gedichten finden, bald verließ, um szenische und Prosa-Elemente zu rezipieren. Seine in diesem Sinne stark synkretistische Dichtung fügt sich damit in das Erscheinungsbild der Gruppe "Oberiu", die sich in der kurzen Zeit, in der sie öffentlich hervortreten konnte, als Gruppe mit einem synkretistischen Kunst-Programm präsentierte, das vor allem Theateraufführungen und theatralische Aktionen umfaßte.

Genealogisch ist Charms' Dichtung mit dem russischen Futurismus vor allem der Gruppe "41⁰" verbunden, in erster Linie mit der Kunst von Igor' Terent'ev, die die Rezensentin als wichtigstes Verbindungsglied zwischen Futuristen und Oberiuten betrachtet, das heißt zwischen einem russischen Futurismus und einem russischen Surrealismus. (Terent'evs "Naobum" mit der allmählichen Zerstörung des lyrischen Sujets in seinen Dichtungen und mit deren Übergang in alogische Dichtung ist Zaum' in dem Sinne, in dem man auch bei Charms' alogischer Dichtung von Zaum' sprechen kann.) Im zeitlichen Kontext stellte Kazimir Malevič den wesentlichsten Bezugspunkt für die Oberiuten dar, dessen Suprematismus ja auch die Dichtung der Gruppe "41⁰" wesentlich mitbestimmt hatte, und dessen Philosophie man in vieler Hinsicht als grundlegend für Charms' poetische Weltanschauung ansehen kann. (Wenn die Oberiuten sich von der Bezeichnung Zaum' für ihre Dichtung distanzieren, wandten sie sich gegen Zaum', wie ihn etwa A. Tufanov verstand, den auch Malevič ablehnte.)

Obwohl in den letzten zehn Jahren im Zuge der zweiten Phase in der Rezeption des Schaffens der Oberluten mehrere Arbeiten erschienen sind, hat weiterhin Gültigkeit, was Anatolij Aleksandrov 1968 zur Forschungslage schrieb: *Vposledstvii, kogda budut opublikovany vse sohranivšiesja teksty oberlutov, kogda stanut izvestny issledovanija o javlenijach, smešnych s Oberluto - naprimer o živo-pisi Maleviča i Filonova, režišsure Terent'eva, nakonec, kogda soberutsja rukopisi "zagadočnych" poetov i filosofov "zagadočnogo" Leningrada tridcatyeh godov, tak točno izobražaemogo Charmsom v "Fede Davidovyče" i "Staruche" - togda liš' pri etoj glubokoj obščestvenno-žudožestvennoj perspektive stanet vozmožnym osnovatel'nyj analiz Oberluto.* (Československá Rusistika 1968, 5, 296 f.)

Charms' erste erhaltene Gedichte datieren in das Jahr 1926. Als Lyriker war er erstmals 1925 hervorgetreten. Etwa ab 1927 erhielt seine Dichtung, wie bereits gesagt wurde, immer stärkere narrative und dramatische Merkmale (Szene, Handlung, Konfiguration, dialogische u.a. Redeweise, perspektivische Darstellung u.a.), sodaß man Charms' Lyrik von den Elementen her analysieren muß, die in dieser Hinsicht in seinen lyrischen Texten fungierten. Eine solche Analyse kann nicht Ziel dieser Rezension sein. Doch sollen in der Folge einige für Charms' Lyrik konstitutive und typische Merkmale besprochen werden, die aus den genannten drei Gattungen in seiner Dichtung produktiv wurden.

Verfremdungen, die man vor allem als Auflösung, Umkehrung, Verschiebung, Dublierung, Negierung u.a. von sprachlogischen und poetologischen Verfahren und Zusammenhängen bezeichnen könnte, sind kennzeichnend für Charms' Dichtung und erzeugen den Alogismus, der seiner poetischen Welt zugrundeliegt. Die Verfahren der Ausdrucksebene, die allein seiner Dichtung einen logischen Zusammenhalt geben, sind in überaus konventionellen, schablonisierten Varianten eingesetzt: der vierfüßige Jambus dominiert als häufigstes Vermaß seiner Dichtung, Reime und Verse sind oft tautologisch. Der Reim ist in seiner sinntragenden Funktion innerhalb des Verses und in seiner Sinnverbindungen herstellenden Funktion zwischen den Versen pervertiert, indem es in Charms' Dichtung weder innerhalb eines Verses einen Sinn gibt, der im Reimwort kulminieren könnte, noch einen Sinnzusammenhang zwischen den Versen, die durch den Reim gleich- oder gegenübergestellt werden. Formale Intaktheit, bei mangelnden bis fehlenden Sinnzusammenhängen, ist auch charakteristisch für die anderen Ebenen seiner Dichtung (Bildebene, lyrisches Ich, Sujet etc.). Was etwa seine Sujets betrifft, sind sie sinnlos durch Zusammenhanglosigkeit der heterogenen Sujetteile, die Charms in seinen Dichtungen kombiniert, und auch in der Entwicklung innerhalb dieser einzelnen Teile. (Die Einheit von Raum und Zeit, von Ursache und Wirkung ist in seiner Welt aufgehoben. Mit der Zeit findet man in seiner Dichtung jedoch immer größere Textsegmente, die einen logischen Zusammenhang enthalten.) Der Begriff "Automatismus", den der Mechanismus eines solchen rein formalen Zusammenhalts von Elementen und Ebenen im Kunstwerk konnotiert, ist bei Charms stets mehrfach realisiert und wird so in vielfältiger Weise verstärkt: durch eine überaus alltägliche, unpoetische, auch "niedrige" (etwa kindersprachliche) Lexik, durch Konventionalität der syntaktischen Formen und von deren Aussagen (banalen "Weisheiten", Klischees), durch Konventionalität in den Motiven und Themen, in der Handlungsmotivation, in der Wahl der

Schauplätze, durch Verwendung von schablonisierten Sujetschemata (etwa denen des Märchens). (Anzumerken wäre, daß in Charms' späterer Dichtung auch grammatische und phonematische Zusammenhänge gestört erscheinen, weshalb man später auch den etwa für den Futurismus charakteristischen Zaum' unterhalb der Wortebene findet, während Charms' Dichtung zum größten Teil Zaum' oberhalb der Wortebene ist.) Die Aufhebung der Logik betrifft natürlich auch und zunächst die pragmatische Ebene seiner Lyrik, für die durch die zahlreichen narrativen und dramatischen Elemente rein formal Voraussetzungen gegeben wären. Doch sind seine Dialoge sinnentleert und fragmentarisch, die Schauplätze wechseln unvermittelt, etc. Synkretistisch und heterogen ist Charms' Dichtung auch durch die Verwendung von verschiedenen Genres, Stilen, sprachlichen Funktionsweisen etc. im Kunstwerk. Konstant ist in Charms' Texten insgesamt die invariante Verwendung bestimmter poetischer Verfahren, bestimmter Personen, Handlungsräume, Sujetschematas.

Aus dem Gesagten ergibt sich bei Charms schließlich eine poetische Welt, die letztlich sehr stark auf eine außerliterarische Realität zu verweisen scheint. Es ist eine tragisch-absurde, kommunikationslose Welt, wo aus unsinnigen Anlässen tödliche Konflikte entstehen, wo der tödliche Automatismus von sinnentleerten Handlungs- und Sprachschablonen offengelegt wird, es ist eine Welt, deren Teleologie auf sinnlose Zerstörung und auf das Nichts hinausläuft. Zugleich ist es eine leidvolle Welt, motiviert durch Grausamkeit, Niedrigkeit, Gemeinheit. Die Menschen in ihr sind bar individueller Züge und auswechselbar, wie auch ihre Reden. Die exakten Mechanismen dieser Welt funktionieren, ohne daß jemand sie bräuchte oder Sinn in sie legen würde. Es ist eine Welt, in der irgendeine unbekannte Macht die Menschen und Dinge auf eine Handlungsbühne zitiert und wieder ins Nichts entläßt. Die Philosophie dieser Welt hat Charms in seinen Aufsätzen dargelegt, etwa in seiner "cisfinitnaja logika", in der schließlich alles auf Null reduziert wird.

Es ist ein großes Verdienst der K-Pressen, daß sie die Gesamtausgabe eines so bedeutenden russischen Autors begonnen hat, wie es Daniil Charms ist. Da diese Ausgabe wohl für lange Zeit die einzige bleiben dürfte, scheint es geboten, die Edition besonders sorgfältig durchzuführen, was etwa die Qualität des Papiers, des Einbandes, die übersichtliche Anordnung des kritischen Apparates betrifft, die noch verbessert werden könnten. Störend fällt auch das Fehlen eines Inhaltsverzeichnisses auf, das die Gedichttitel vermerkt.

Rosemarie Ziegler (Wien)

SLOVNÍK SPISOVNÉ ČEŠTINY pro školu a veřejnost. Praha (Academia-Verlag) 1978 (erschienen 1980), 800 S., Autorenkollektiv unter der Redaktion von J. Filipec und F. Daneš.

In der nationalen Bohemistik wurde ziemlich viel über den Unterschied zwischen Schriftsprachlicher und nicht-schriftsprachlicher Lexik gestritten und damals eine scharfe Trennungslinie befürwortet. Bemerkenswert ist, daß bei dieser Diskussion niemand auf den Gedanken verfiel, statt Schriftsprache, wie anderswo, "Literatursprache" zu sagen; die Gleichsetzung von Schriftsprache und Literatursprache wäre angesichts jener Gattung von Sprache, die in der Gegenwartsliteratur vorherrscht und auch in die tschechische Prosa Eingang fand, unannehmbar erschienen. Über die Auffassung der Schriftsprache oder des schriftsprachlichen Raumes, wie sie diesem Wörterbuch zugrunde liegt, gibt ein Satz des Vorwortes Aufschluß: "Schwerpunkt der heutigen Schriftsprache ist nicht die schöne Literatur, sondern der fachliche und der publizistische Stil." Mit anderen Worten - die tschechische Schriftsprache von heute wird durch die Zeitung repräsentiert. Kein strenger Maßstab, denn die tschechische Presse hält heute die gesprochene Sprache keineswegs von sich fern. Sie schließt aber auch verschiedene Textsorten in sich: der Leitartikel bedient sich einer anderen Sprache als das Feuilleton (der Feuilleton-Ersatz) oder der Sportbericht. Aus diesem Grund ist es gerechtfertigt, daß in diesem Wörterbuch der Schriftsprache auch Stichwörter vorkommen, die ausdrücklich als nicht-schriftsprachlich bezeichnet werden: als "umgangssprachlich" (hovorově, d.h. nur in der gesprochenen Sprache legitim) oder als "gemeinschlechtlich" (obecně česky, d.h. "pragerisch" oder "stadtdialektal"). Natürlich sind diese weiten Sprachbereiche im Wörterbuch nur in zufälliger Auswahl vertreten. Zweifelhafte Bestandteile der Schriftsprache sind auch die zahlreichen als "expressiv" und die wenigen als "Slangwörter" gekennzeichneten Ausdrücke. Wie sind diese beiden Kennzeichnungen zu verstehen? Das Wörterbuch selbst identifiziert "expressiv" mit "emotionalen Wörtern". Doch darf man dabei kaum an Gefühlsausdruck und -wirkung denken. Es sind vorwiegend herabsetzende Bezeichnungen, abgewertet wird nicht nur der besprochene Gegenstand, sondern auch der jeweilige Sprechakt: es sind Wörter des niederen Stils. Was in diesem Wörterbuch "expressiver Ausdruck" genannt wird, heißt in anderen "salopp" oder "familiär" (oder natürlich auch "vulgär"; diese Kennzeichnung kommt überhaupt nicht vor). Solche "expressive Ausdrücke" wie *barák* 'Haus' statt schriftsprachlich *dům* oder *prachy* 'Geld' statt schriftsprachlich *peníze* sollten eher als Slang- oder Argotwörter bezeichnet werden. Es wird wenig differenziert, unter Berufung auf fließende Grenzen, die indessen grundsätzliche Unterschiede nicht aufheben. Es ist jetzt in der Bohemistik üblich geworden, nicht mehr zwischen Slang und Argot zu unterscheiden und Slang als professionelle Sondersprache zu verstehen, obwohl man gleichzeitig vom "Slang der Jugend" spricht, die Jugend aber keine professionelle Gruppe bildet. Doch schließlich beginnt man schon, die Antinomie Slang - offizielle (formelle) Sprache herauszustellen. Die als Slangs bezeichneten professionellen Sondersprachen sind als inoffizielle Fachsprachen der "niederen Fächer" und Hobbies zu klassifizieren. Die Ablehnung des Offiziellen und Allgemeinen bis zu Aufsässigkeit und Protest wurde in den Slang sprachschöpferisch. Jespersen traf diese Unterscheidung von Slangwort und Vulgarismus: ein Slangwort ist die spielerische Abweichung vom Standard, ein Vulgarismus ist das klassenspezifische Standardwort der unteren Schichten ("Slang - a form of speech which actually owes its origin to a desire to break away from the commonplaces of

the language imposed on us by the community." Und er betont, "it is important to keep this side of the matter in view and to separate slang as sharply as possible from other kinds of language with which it is often confused."). Unter Argot verstand man gewöhnlich die Sondersprache (Sonderlexik) der großstädtischen sog. Unterwelt, der Kriminellen und ihres Anhangs (argot du milieu); der großstädtische Argot wie auch die sog. Argots der Landstreicher wurden oft als Geheimsprachen angesehen, dazu bestimmt, den Außenstehenden unverständlich zu bleiben. Gewiß waren das spätmittelalterliche Rotwelsch, der Jargon Villons und die späteren Gaunersprachen darauf berechnet, Geheimbesitz einer geschlossenen Gruppe zu sein, nicht nur, um seine Sprache zu verhüllen, sondern auch um sich selbst (die eigene Zugehörigkeit zur Gruppe) zu enthüllen. Der jüngere Pariser Argot, vielfach belegt in der französischen Literatur vor und nach der letzten Jahrhundertwende, soll dagegen mehr oder weniger mit dem Pariser langage populaire identisch, also eine offene Sprache (gewesen?) sein, eine nicht unbestrittene Ansicht. Eine Zeitlang war effekt-haschendes sog. Argotisieren in Mode, d.h. das Einflechten einzelner Wendungen des anrühigen Argots in die Rede höherer Kreise ("Pariser Boulevard- und Demimondésprache"). Es steht nun fest, daß es in naher Vergangenheit einen tschechischen Argot, ein Rotwelsch (hantýrka) gegeben hat und daß manches daraus in die allgemeine Umgangssprache einging, hier also Argot zu Slang wurde. Ob es im Lande noch heute eine sog. Unterwelt, ein kriminelles Milieu gibt und ob hier besondere Ausdrucksmittel in Verwendung stehen, läßt sich nicht leicht eruieren. Heutzutage wird ständig wiederholt, daß man "bei uns einem eigentlichen Argot nicht mehr begegnet."

Pavel T r o s t (Praha)

Nový jednodílný slovník je natolik významnou událostí, že se pozornost k němu bude ještě dlouho vracet. Tento komentář se omezí jen na některé aspekty, které se většinou objevují na periférii recenzí, a pokusí se skrze takto striktně vymezenou perspektivu definovat význam slovníku, jeho dopad a cesty, jimiž by se měly ubírat jeho reedice.

Úvodem poznamenejme, že jde o lexikografické dílo nového druhu, neboť - jak se praví v předmluvě - na rozdíl od svých předchůdců, je to slovník jedné generace, pro niž navíc "těžištěm dnešního spisovného jazyka není styl krásné literatury, nýbrž styl odborný a publicistický." Vymezením a omezením svých úkolů se stává první slovníkovou příručkou striktně normativní; tím ve svém oboru naplňuje ideál Pražské školy let třicátých, postulující kodifikaci spisovného jazyka jako nutný předpoklad jeho řádného fungování.

Jednou z vítaných novinek slovníku, ukazující na jeho praktickou funkci, je oddíl Zeměpisných jmen (dále: ZJ), u nichž se změny projevují zvláště markantně a jejichž zaznamenávání a kodifikování si vyžadují zvláštní citlivosti a pružnosti. Zdá se, že právě zde se projeví potenciál a erudice autorského kolektivu zvláště zřetelně, a proto si ho povšimneme se zvláštní pozorností. Kodifikuje se zde řada názvů, které v žádné běžně dostupné příručce nebyly k dispozici, např. *Nauru, Naurufesa, nauruský; Tuvalu, Tuvalan, tuvalský; Bahrajn, Bahrajňan/Bahrajnee, -nee; Praia, prajský* atp.

Zdá se však, že právě pro svou novost zasluhuje tento oddíl další pozornosti. Zeměpisná jména mají specifickou morfoloii, kte-

rá musí být respektována a příslušně kodifikována. Jedním z takovýchto specifických rysů je vysoká frekvence lokálových tvarů, bez nichž je tvaroslovná charakteristika ZJ namnoze nedostatečná. Lokativ ZJ má totiž tři důležité rysy, které si vyžadují další péče při kodifikaci.

1. Především je to otázka singulárové koncovky. U maskulin a neuter, jak známo, tato koncovka kolísá mezi *-u/-ě*, není to však kolísání jednoznačné. Je normativní vedle (*v/na*) *Babylóně*, *Rýně*, *Římě*, *Sarajevě* koncovka *-u*? Je naopak vedle (*v/na*) *Bagdádu*, *Holly-woodu*, *Karl-Marx-Stadtu*, *Limpopu* možná koncovka *-ě*? U ZJ *Nicaragua* je správně kodifikována koncovka *-í*, tuto kodifikaci je však třeba rozšířit i na ZJ *Managua* (hl.m. *Nicaraguy*), *Papua*, *Západní Samoa*. Stejná koncovka u ZJ na *-ica*, uvedená u ZJ *Kremníca*, *Marica* aj., by se měla objevit u ZJ *Subotica*, *Poluďnica*.

2. Druhou důležitou vlastností lok. jsou alternace před koncovkou *-ě*. Kolísání může být mezi územ obecným a lokálním, jako tomu je v případě *v Nymburku/Nymburce*. Je však takováto alternace přípustná u cizích ZJ jako *Norimberk*, *Hamburk*, *Göteborg*? Je lok. od *Pundáka* (v *Bhútánu*) *Pundce*? K alternacím v lok. se přidružuje i střídání *rr/ř*, což je třeba uvést u takových ZJ jako *Andorra*, *Canberra*, *Navarra*, *Sierra Nevada*.

3. Konečně větší pozornost zasluhuje i užívání předložek, zejména dvojice *v/na*. Víme sice, že předložka *na* se užívá u jmen (polo)ostrovů apod., např. na *Maltě*, na *Floridě*, na *Bahamách*, ale toto pravidlo nepokrývá případy jako na *Moravě*, na *Ukrajíně*, na *Sibiři*. Navíc pravidlo není důsledné, máme přece v *Grónsku*, ve *Skandinávii*. Předložky mohou mít též distinktivní funkci, např. v *Mělníku* : na *Mělníce* (úzus obecný : místní), ve *Volyni* : na *Volyni* (město : kraj), v *Litvě* : na *Litvě* (moderní : histor.) atd. Dalším, mnohem závažnějším problémem, sahajícím daleko za hranici ZJ, je kodifikování vokalizace. To se sice v prvé řadě týká předložky *v* - srov. v *či* ve *Skandinávii*, *Pskově*, *Kjótu*, *Čehung-čingu*? - ale zasahuje i další neslabičné předložky *k*, *s*, *z* a částečně i slabičné předložky končící na souhlásku jako *pod*, *před*, *nad*, *od*, *bez*, *přes*.

Vedle norem gramatických dalším specifickým problémem je kodifikace ortoepická a ortografická. Tak např. u kvantity byl zaveden princip lokálního úzu, anglické *Delhi* bylo proto nahrazeno původnějším *Dillí*. Ale zatímco u orientálních jazyků se tato zásada uplatnila, u ide. se neprosadila. Kodifikuje se *Tádžikistán*, až *tádžičtina* délku nemá a *tádžický* ekvivalent je *Todžikiston*. ZJ *Riga* by naopak podle této zásady délku mít mělo. Nedůslednosti též vznikají, když čárka nad písmenem délku neznamená. Na to by se mělo upozornit např. u ZJ islandských a řeckých, srov. *Reykjavík*, *Mytiléné*. Značné nedůslednosti v užívání této značky jsou u ZJ španělských a portugalských. Proč je normováno *Bogotá*, *Paraná*, *San José*, *Asunción*, ale nikoli (město) *Panamá*, *Málaga*, *Brasília*?

Normování výslovnosti cizích ZJ zasluhuje též pozornosti. Tak např. není ze slovníku jasno, jak vyslovovat angl. velice frekvencovaný sufix *-ton*. U slova *Houston*, *Kingston* vysvětlení není, u ZJ *Brighton* se doporučuje *-tn*, u ZJ *Washington* *-ton*. Situaci komplikuje požadavek výslovnosti: *-en* u ZJ *Michigan* a *-ejn* u ZJ *Brisbane* tím, že těmto čtyřem alternativám v češtině (jakémusi kodifikačnímu kolísání) odpovídá v jazyce originálu ve všech případech jediná výslovnost.

Angličtina se jeví zvláště tvrdím oříškem pro české kodifikátory: není např. správné, že u ZJ *Connecticut* se vyslovuje *-ekty-*, nýbrž *-ety-*, u ZJ *Mount Kosciusko* (nikoli *-ss-!*) místní výslovnost není *-sju-*, ale *-saja-* atd.atd., nicméně ani jiné jazyky nezůstaly v tomto směru zkráceny. Tak obě největší švédská města neprošla do

slovníku bez obtíží. *Göteborg* se ve švédštině vyslovuje s *-borj*, nikoli s *-borg*. Záhadou zůstává *stog* - u ZJ *Stockholm* (proti *stok*-ve čtyřdílném slovníku); není to rozhodně výslovnost švédská a ani pravidla české asimilace před *h* takovou výslovnost neodůvodňují. Výslovnost *g* u tohoto ZJ známe z jediného evropského jazyka, totiž z ruštiny, ale ani její vliv nemůže osvětlit jinou záhadu, proč u ZJ *Vilnius* máme vyslovovat *-ny-*: i v ruštině, ve shodě s litevštinou, je jediná možná výslovnost *ñ*.

Zajímavé je také pozorovat vztahy úseku zeměpisných jmen k vlastnímu textu slovníku. Oddělení tohoto úseku značně zvýšilo nároky na zpracování obou komponentů a autoři se tohoto úkolu zhostili se ctí. Nedopatření se týkají spíš drobností; např. na str. 198 heslo *latinskoamerický* odkazuje k ZJ *Latinská Amerika*, ale toto heslo v úseku ZJ uvedeno není. Spíše se zde zmíníme o tradiční nepřesnosti, která díky oddělení ZJ není tak markantní. Na str. 547 se heslo *španělština* vykládá jako "španělský jazyk", heslo *španělský* odkazuje k ZJ *Španěl*, *španělsko*. Tato dvojstupňová definice má pravdu v tom, že Španělé ve Španělsku mluví španělštinou, ale přes 80% (200 mil.) lidí, mluvících tímto jazykem, Španělé nejsou a ve Španělsku nežijí. Obdobná nedůslednost vzniká u hesel *angličtina* (a tedy i *angličky*, *anglický*), *portugalština*, *němčina*, *srbocharvátština*, *arabština*.

Několik poznámek k výběru korpusu celého úseku ZJ, který ve snaze odrážet všechny změny co nejpružněji se soustřeďuje až příliš na fakta ryze synchronní. Výjimku zde tvoří ZJ *čecká*, kde se naopak zdůrazňují znaky antické (výslovnost, grafika) na účet faktů současného lokálního úzu. Mimo oblast *čeckou* se výběr zdá dosti náhodný: máme sice ZJ *Babylón*, *Bílá hora*, *Byzanc*, *Cařihrad*, *Kresčak*, *Nazaret*, *Ochranov*, *Persie*, *Uharsko/Uhry*, *Velkomoravská říše*, ale postrádáme hesla *Braniborsko/Branibory*, *Královec*, *Lešno*, *Lipany*, *Rus*, *-i* (též *Bílá*, *Podkarpatská aj.*), *Soľnohrad*, *Trója* (i *trojský kůň*), *Veléhrad*, *Vítkov*, *Vyšehrad*, české hrady *Konopiště*, *Křivoklát*, *Pernštejn* a rovněž taková slova jako *Balt* (*husité na Baltu*), *Jadrán*, *Atlantík*, *Pacifik* (*boj o Pacifik*) apod.

Je řada definic, které zasluhují upřesnění. Tak např. definice zeměpisné nejsou vždy zcela přesné: *Sumava* je pohoří nejen v ČSSR, ale i NSR (kde najdeme i její nejvyšší bod), *Dyje* protéká nejen ČSSR, ale též Rakouskem, *Paraná* sice teče Argentinou, ale svým pramenem a delší částí toku patří do Brazílie.

Úsek ZJ na str. 759-777 představuje svými necelými 20 stranami v osmistránkovém díle jen malý zlomek informace. Naše sonda, jakkoliv, i v takto omezeném vzorku, pouze ukázková a neúplná, naznačuje, jakého velkého úkolu se autoři podjali. Zmíníme se ještě o jiném komponentu slovníku, který má se ZJ to společné, že se věnuje cizím prvkům v češtině. Ač zdánlivě též okrajová (srov. 790), i etymologie slov si vyžádala značné péče. Výklady jsou na výši moderní vědy a výhrady k nim lze vznést jen v podrobnostech. Takřka dědičně se traduje, že *luna* (str. 209) je z latiny, ač ve skutečnosti je to slovo domácí s bezpečnou etymologií a stč. doklady. Latinská je jen odvozenina *lundrni*.

Zatímco etymologické výklady jsou na výši - což je více než 90% etymologizovatelných případů - jejich nepřítomnost je již méně uspokojivá. Na jediné str. 47 postrádáme výklad u hesel *bulžník* z ruš., *bulva* z lat., *burský* z hol., *buvol* z lat., *bylina* z "epická báseň" z ruš. Zběžný pohled na protější str. 46, kde chybí výklad u hesel *buddhismus* ze sáns. a *buchar* z maď., ukazuje, že doplňky a úpravy jsou sice potřebné v celém slovníku, ale že str. 47 svým množstvím nedopatření je spíše netypická.

Není možné v této zprávě ani okrajově se zmínit o všech problémech normativního slovníku, je však třeba říci, že první krok by byl

učiněn, kdyby bylo *per definitione* stanoveno, co a jak kodifikovat. Vedle případů ZJ, často se značným kolísáním v úplnosti kodifikování, dotkli jsme se již problému vokalizace předložek, jenž pevné kodifikaci stále uniká. Všimněme si, opět čistě ukázkově, jiné oblasti, která se - právě pro svou specifiku - může stát měřítkem kodifikátorské důslednosti. Jde o formální přechodníky, které poklesnutím ztratily své původní morfologicko-syntaktické vazby a motivace; zdálo by se tedy, že se na ně gramatická pravidla nevztahují. U hesla *počínaje, počínajíc* (str. 346) je doklad "p. odbočkami a konče velikými organizacemi..."; u hesla *konče, končíc* (str. 174) máme doklad "počínaje ZDŠ a k. univerzitami"; zde *p. = počínaje/počínajíc* a *k. = konče/končíc*. Zdá se však, že norma zde není lhostejná, neboť dává přednost morfologicko-syntaktické kongruenci, tj. shodným dvojicím *počínaje - konče, počínajíc - končíc* proti neshodným dvojicím typu *počínajíc - konče*. Není důvodu, proč by tato žádoucí gramatická shoda neměla být kodifikována. Podobně tvary *vstoje, vestoje* (str. 628) nejsou funkčně zcela identické, jak je např. zřejmé v textu moderního spisovatele (z r. 1974): "lépe je zemřít vstoje...", ale "vestoje není žití..., vestoje se člověk potácí...". Odlišení zde jeví souvislost se strukturou věty, tj. jejím aktuálním členěním (větnou perspektivou), důrazem a různým stupněm klitičnosti. Povšimněme si, že takovéto odlišení není možné u konstrukcí *vkleže, vleže*, ale zato je myslitelné u adverbii typu *vpředu/vepředu, zpředu/zepředu* a podobných případů, vykazujících alternaci ve vokalizaci předložek.

Recenzované dílo je v dějinách české lexikologie jedinečným případem kodifikační příručky. Tuto funkci plní nejen bezprostředně - o čemž svědčí zcela mimořádný zájem veřejnosti - ale i svou perspektivní koncepcí, jež se jistě projeví v jeho reedicích. V nich by patrně neškodila mezinárodní spolupráce, běžná ve slavistice: jak se naše zpráva, jedna za mnohé a zároveň i skrze velice skrovný vzorek příkladů a komentářů, snažila naznačit, takováto spolupráce by pro budoucnost nebyla tak zcela marná a užitekprosta.

Pro všestranné ocenění slovníku je třeba mít na zřeteli, že reprezentuje alternativu, kladoucí si praktické cíle jedné generace. Nepostihuje tedy nutně vše, co může spojovat generace předcházející a přicházející: neimplikuje např., že potomní pokolení pozapomenou slova české národní hymny jen proto, že ve svém seznamu nemá slovo *skalina*. V této souvislosti je nutno zdůraznit, že samy praktické aspekty existenční právo jazyku nedávají: celé dějiny českého jazyka, bojujícího o toto právo od svého zrodu tváří v tvář "praktičtější" jazykům, by nedávaly smysl - nejen pro minulost či přítomnost, ale hlavně pro budoucnost. Právě proto pochopení dosahu tohoto díla může vést pouze přes jeho chápání jako jedné z četných možností, ať už možnosti sebeaktuálnější.

Za poskytnutí této možnosti a za další perspektivy v jejím rámci patří autorům a ostatním spolupracovníkům blahopřání, díky a především obdiv.

Jiří M a r v a n (Melbourne)

Obdivuhodné dílo bohatými zkušenostmi vybaveného lexikografického kolektivu Ústavu pro jazyk český ČSAV (v podstatě tentýž kolektiv dokončoval Příruční slovník jazyka českého a zpracoval čtyřsvazkový Slovník spisovného jazyka českého) zachycuje standardní slovní zásobu dnešní češtiny - asi 50 000 lexikálních jednotek - v jednom svazku a nahrazuje konečně jednosvazkový slovník Vášuv-Trávníčkův.

Spolu s třemi přílohami (seznam zkratk a značek, seznam rodných jmen, seznam zeměpisných jmen) má sloužit široké veřejnosti jako normativní a kodifikační příručka.

SSČ je jednosvazkový slovník výkladový, přínášející vedle výkladu slovního významu a obvyklých údajů gramatických řadu komprimované podaných informací o výslovnosti, o původu slov, o dubletách, o stylové charakteristice, o frazeologismech, typických slovních spojeních, synonymech a antonymech, uvádí i nejdůležitější slova obecné češtiny, slova slangová a internacionální. Již pro tento široký záběr, zvláště pokud jde o slova cizí a slova obecné češtiny, by v titulu přesněji vystihovalo obsah slovníku adjektivum "dnešní" místo "spisovné". Na posun významu slova "spisovný" upozorňují autoři ovšem již v předmluvě: "Ukázalo se nezbytným...zejména vyjádřit skutečnost, že těžištěm dnešního spisovného jazyka není styl krásné literatury, nýbrž styl odborný a publicistický" (str. 5, srov. však výklad u hesla "spisovný" - "jazyk užívaný v literatuře, v tisku, na veřejnosti a v úředním styku"). Toto tvrzení, tolik budící pozornost, není nijak nové, již r. 1972 upozorňuje V. Šmilauer: "Dříve bylo těžiště spisovného jazyka v beletrii, dnes se přesouvá do jazyka odborného a publicistického" (Nauka o českém jazyku, str. 23). Toto pragmatické pojetí jazyka skrývá ovšem četná a zřejmá nebezpečí pro jazykovou kulturu, rozvrstvení slovní zásoby a strukturu jazyka vůbec - na jedné straně známým a v nynější české situaci ještě zvýrazněným sklonem publicistického stylu k výrazovému schematizování a zjednodušování, na druhé straně internacionalizováním slovní zásoby stylu odborného (srov. např. frekvenci cizích slov u písmen F, G, H, I, J, K v SSČ a u Váši-Trávníčka!). Stačí jen namátkově nahlédnout do českých deníků a prořesky proti spisovné slovní zásobě - nehledě k hodnocení užité prostředků jiných jazykových rovin - nemusíme ani hledat, promadí se před očima samy (např. v úvodníku jednoho únorového sobotního Rudého práva: "uschopňování strany" /SSČ s.v. *uschopnit*: 'učinít schopným', zprav. *uschopnit nemocného* 'prohlásit za schopného práce (po nemoci)'; v pop.-věd. fejetonu téhož čísla: "...činnost odborníků působících v pravidlech řádné životosprávy..., je na kočku..., tenhle chlapec..., tohle tvrdí..., hrozné věci..., tenhle provokativní přístup..." atd.atd.). Vidí-li česká jazykověda těžiště spisovné češtiny v těchto stylech, měla by vyžadovat přísnější dohled nad jazykovou správností zvláště v tisku, rozhlase a televizi, v zájmu nejen jazyka, ale celé společnosti a její kultury. Nevyklízí se - pokud jde o krásnou literaturu jako tradičně hlavní nositelku spisovné normy - příliš lacině po staletí budované pozice? Jiné jazyky - i tzv. konzumních národních pospolitostí - kladou literaturu i dnes stále na první místo, např. Duden: "Unter Hochsprache verstehen wir die oberste, als Ideal angestrebte Schicht der Gemeinsprache, also jene hochdeutsche Norm, die in der gehobenen Literatur, im wissenschaftlichen Schrifttum, in Presse und Rundfunk, in Predigt und Vortrag als allgemein verbindlich anerkannt ist. ...die Hochsprache existiert vornehmlich im guten Schrifttum."

SSČ je z mnoha hledisek poučnou a zajímavou četbou, i když by o ní Neruda asi neprohlásil jako o Jungmannově slovníku, že "každá minuta strávená ve vlnách tohoto nepřehledného moře působí jako osvěžující lázeň." K tomu je SSČ příliš normativní, normativní i v sémantice. Výklady významu podávají sémantickou normu ("...výklad je tedy zároveň kodifikační příslušné sémantické normy", str. 791, Zásady zpracování slovníku). Kdo se tedy této kodifikační sémantiky nepřidrží, nevyjadřuje se spisovně? Nesugeruje tato příručka uživatelům "naše postoje ke skutečnosti" (str. 5)? Příkladů na jednostranně podanou sémantickou normu by se dalo uvést mnoho, zde jen několik: *žlovák*... "nejvyšší žijící živá bytost se schopností práce, myšlení a řeči";

idealismus... 'filoz. směr, kt. považuje vědomí za prvotní a hmotu za druhotnou' (definice vztahující se pouze na psychologický idealismus encyklopedistů; které "vědomí" je míněno, neprozrazuje ani heslo *vědomí*: 1. 'schopnost člověka myslit... nejvyšší forma odrazu objektivní reality' 2. 'psychický stav člověka, v kt. si uvědomuje svou existenci' 3. 'stav člověka, kt. něco ví' 4. 'stav poznané uvědomělé příslušnosti k určité skupině'); *krédo*... kniž. 'názory, přesvědčení'. Osvěžující lázni mohou být však jiné výklady významů, případně spolu s uváděnými typickými spojeními - *helikón*... 'hud. nástroj... užív. v p o c h o d o v é hudbě' (prol. JV); *ženich*... 'přední (protáhlá) část hlavy savců' (srovnejme heslo *savec*... 'obratlovec /např. pes, opice, člověk/'); *jeřáb*... 'pták s vysokými nohama' (lépe už u *jezevčík*... 'na krátkých nohách...'); *blecha*... 'drobný hmyz se skákavými nohama'; *kanec*... 'samec prasat' (ale: *býk*... 'samec tura domácího'); *dostavit se*... 'přijít na vyzvání, z povinnosti' d. se k soudu, na schůzi; *doufat*... d. v kladné vyřízení žádosti; ve výkladu významu by se neměla vyskytnout definice kruhem, jako např. u *cvrček*, *cvrčet*, *cvrkat*, *cvrknout*, *cvrkot* (*cvrček*... 'hmyz vydávající... cvrkot', *cvrčet*, *cvrkat*... 'vydávat zvuky typické pro cvrčky', *cvrkot*... 'cvrkání'), aj.; nemělo by chybět sémanticky nezbytné determinující adjektivum, např. *díndr*... 'jednotka a platidlo...' m. spr. 'měnová jednotka', *sborník*... 'soubor příspěvků' m. 'knižní soubor...', to vše jsou však řídká nedopatření. Proč však chybí vazebné údaje u všech sloves? I když je slovník v první řadě určen domácímu uživateli, a i když jsou uváděna nejtypičtější spojení, musí někdy i domácí uživatel důkladně zpytovat své jazykové povědomí při volbě správné vazby u spojení jiných než typických, nehledě na cizince učící se češtinu - to je z jejich hlediska největší nedostatek jinak vynikajícího slovníku! Velkým přínosem domácímu i zahraničnímu publiku jsou normativní údaje o příslušnosti slov do různých vrstev slovní zásoby podle druhu příznaku; neobjektivnější je etiketování příznakem *expr.* - pro řadu uživatelů nebudou mít tento příznak na rozdíl od SSČ např. hesla *dovléci se*, *hodý* (chybí obl. mor. význam 'posvěcení'), *ohlap*, *ohlapský*, *kající*... 'litující svého provinění'.

Chvályhodná je snaha autorů slovníku po důsledném využití české botanické terminologie v definicích jmen rostlin, působí však v celku slovníku cize a přehnaně odborně (srov. např. zool. názvy definované přístupněji). Výrazy jako *květenství*, *prašník*, *blizna* ap. patří jistě k terminologickému standardu dnešního uživatele, ne však *úbor*, *jádřínek*, *malvice* atp. Neterminologická je i nedůslednost v užívání druhových pojmů *bylina* a *rostlina* v definicích; namátkou vybíráme: *begónie*, *bodlák*, *česnek*, *tulipán*... 'bylina...'; *glorinie*, *hortenzie*, *chryzantéma*, *chřpa*, *mateřídouška*... 'rostlina...'; heslo *kaktus* má definici 'rostlina s dužnatým stonkem', heslo *bylina*: 'rostlina s nedřevnatým stonkem' - "kaktus" tedy není "bylina"? Naši mládeži se však jistě neztratí pojem "květiny" pod "bylinami" a "roślinami", ani "zeleniny" u "bylin" *cibule*, *česneku*, *petržele*, *mrkve*, ani pojem "léčivé byliny" u "rośliny" *mateřídoušky*. ("léčivá bylina" je však už *třezalka*). Definice stromů jsou naopak mnohdy neutěšeně obecné, srov. *švestka*... l. 'ovocný strom s bílými květy'.

Jazykovědných připomínek přinesly už recenze povolanych odborníků celou řadu, doplňme je jen několika margináliemi: SSČ přináší i nové pravopisné kodifikace, jež mohou být zvl. u cizích slov sporné, např. *doze*, *džus* by bylo asi lépe psát - vzhledem k mezinárodní výslovnosti - *dóze*, *džús*; u slova *benediktýn* ponechat dubletní podobu *benediktín* (tak Pravidla) vzhledem k mnichům *bernardinum* a psům *bernardýnům*. Slovesa typu *akceptovat*, *aklimatizovat* atd., převážně obouvidová, by měla být dodatečně z hlediska dnešního úzu přezkoumána pokud jde o jejich údaje o vidu v SSČ - některá zde uváděná jako

pouze jednovídrová budou práce jen ještě obouvídrová, např. *adoptovat* dok., *aportovat* néd. Nechceme pokračovat v diskusích o problému *i* nebo *y* po *e* (srov. naposledy Kopečný, WSLA 4, 1979, 407-412), nutí však údaj *kapuce*, -*e*, hovor. *kapuca*, -*í* k zamyšlení?

Jen jako pomoc po reedice upozornění na nutnost škrtnout adjektivum "vyvíjený" u hesla *raketoplán* a na dvě (! - více jsme nenašli v tak rozsáhlém a komplikovaném díle) tiskařské chyby - v hesle *doslovný* je vysazeno *odslovný*, v hesle *světlo* "zaření".

Málokterý jazyk se může pyšnit tak zdařilým a vynikajícím zpracováním standardní slovní zásoby. Pro českou veřejnost splní jistě beze zbytku vytyčený úkol být normativní a kodifikační příručkou, bude zřejmě i aktivním a regulujícím činitelem "předjímajícím vývoj spisovné normy" (str. 6), zda však pojetí spisovného jazyka jako stylu publicistického a odborného přejme i další generace, ukáže budoucnost. Soudíme, že naše mládež bude chtít jednou spravovat řeč mateřskou s Nerudou jako "prastarý, drahocenný majetek, jemuž každé pokolení přidává klenotů nových."

Josef V i n t r (Wien)

DISKUSSION

Daniel RANCOUR-LAFERRIÈRE (Davis, California)

ON SUBTEXTS IN RUSSIAN LITERATURE*

The *Oxford English Dictionary* defines metempsychosis as "transmigration of the soul; passage of the soul from one body to another; chiefly, the transmigration of the soul of a human being or animal at or after death into a new body (whether of the same or a different species), a tenet of the Pythagoreans and certain Eastern religions, esp. Buddhism" (I, 1782). The seventeen-volume *Academy Russian dictionary* gives a quite similar definition of Russian "metempsixoz": "perexod duši iz odnogo organizma, posle smerti ego, v drugoj; pereselenie duš" (ANSSSR 1950-1965, VI, 913). The Greek origin of the word is μεταψύχωσις from μετα ("meta-") + ἐν ("in") + ψυχή ("soul"). The notion of metempsychosis (known also as reincarnation, rebirth, and palingenesis) has been advocated many times in the history of humanity, and in many different cultures. For a good anthology of religious and philosophical writings on the subject, see Head and Cranston (1961).

What I wish to do in the present essay is exploit an analogy between metempsychosis and literary history. Or, to put the matter in more literary terms, I would like to extend a metaphor.

In metempsychosis the essential dichotomy is between the body and the soul. Let us say that the body is a literary text, such as Gogol's *The Overcoat*. One of its souls is a subtext, such as the life of St. Acacius of Sinai, as written down in Buxarev's *Žitija vsex svjatyx* (see Driessen 1965, 194). A subtext transmigrates, metempsychoses into the text. A little piece of the life of St. Acacius of Sinai, its soul, its essence, the story of a humble, mistreated monk metempsychoses into Gogol's text. It survives. And in surviving, it helps Gogol's text to survive. It is one more reason why we read *The overcoat* today. Only the fittest of texts survive, and if a text does not happen to survive of itself, then it has a last chance at survival in the form of a subtext, a soul that has migrated from its own textual body into the body of another text. This is not to say that a subtext is by definition not quite as fit as the text it parasitizes, or that it is always not as fit as the text from which it originates. On the contrary, the very fittest texts tend to metempsychose often, to become subtexts for other texts. For example, "vse my vyšli iz goglevskoj *Šineli*", goes the famous phrase, which is to say that *The Overcoat* has metempsychosed into many texts, starting with Dostoevskij's *Poor Folk* and on into the twentieth century. In a sense, the more *The Overcoat* metempsychoses, the more it is "alive". This is in curious contrast to the usual notions of metempsychosis in religious and philosophical thought. For example, when the soul of Buddha metempsychoses into, say, the nearest grasshopper, Buddha himself is quite dead. The proximate cause of the metempsychosis is death. It seems, then, that our metaphor cannot be extended.

But let us try extending it in a different direction, taking into consideration teleological matters. What is the *purpose* of sub-

texts and/or as themselves, but it is quite another thing to describe the prerequisites for survival, the general purpose for which a text is transformed into the subtext of another text. Surely a text will not support subtexts as an act of charity. Texts are not philanthropists, but robbers, making raids on other texts whenever it is to their advantage. Or, before I get too carried away with anthropomorphizing texts, let me put it this way: writers are not particularly interested in the welfare of their literary forebears. They are interested in their own welfare. Thus Puškin says:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный
Мой прах переживает...
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...

It is of little concern to Puškin that, in erecting a monument unto himself, in building his own text, he also manages to lend a helping hand to Horace, Deržavin, and others. Puškin was poet enough to tell us bluntly that he did not want to die. *That* was his concern:

Нет, весь я не умру - душа в заветной лире
Мой прах переживает и тленья убежит,
И славен буду я...

Other poets have been as blunt. Shakespeare, for example:

... Death to me subscribes
Since, spite of him, I'll live in this poor rime.
(Sonnet CVII)

But Puškin had a particularly anti-religious, scandalous way of putting it, a way that relates directly to our discussion of metempsychosis:

Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.

Here then, is another variety of literary metempsychosis. Not the subtext into the text, but the poet himself into the text. Puškin wanted to metempsychose into his texts. He was too much of this world to accept any teachings about the independent existence of the soul after the death of the body. For Puškin the bottom line was *print*, and no priest was going to tell him otherwise.

So perhaps our metempsychosis metaphor is not so bad after all, though its meaning has multiplied. Literary metempsychosis is conditioned by death, just as religious metempsychosis is. In surviving as a text, the writer does not die altogether. In surviving as a subtext, the text from which it originates also does not quite die. A little bit of Gogol lives in Dostoevskij's *Poor Folk*, even if this life takes only the modest form of Devuškin's polemic against Bašmačkin.

But, one might object, whereas in the various religious theories of metempsychosis the soul of a freshly dead person migrates into just *one* other person or organism,¹ in literary metempsychosis a great number of persons can 'receive' the soul of the poet, and a

great many texts can have the same subtext. For example, many people can resurrect the poet in the sense of reconstructing certain of his mental processes in reading and appreciating him. Potebnja, Croce, and others have already said this (see Laferrière 1977, 17-33). Thus Puškin declares:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

But is even this a real difference between religious and literary metempsychosis? There are *many* who read and thereby resurrect Puškin, but isn't there only *one* Puškin? And isn't there only *one* *Evgenij Onegin*? Such questions are of course old and familiar ones, especially for specialists in the phenomenology of the literary work of art. Husserl and his student Ingarden, for example, were very concerned about establishing the mode of existence ("Seinsweise") of a literary work. In the *Logische Untersuchungen* Husserl argued that the literary work has to be seen as an ideal object, a timeless immutable unity. In *Das literarische Kunstwerk* Ingarden takes the position that the literary work exists as what he calls an "intentional", "transcendental", or "intersubjective" entity. I have attempted to show that these philosophical terms are not always helpful, and that Husserlian/Ingardenian phenomenology tends to disregard how real readers react to literature (Laferrière 1979). But there is, I think, an important truth lurking in the phenomenological notion of the oneness and immutability of the literary work. There has to be a reason why Slavists and non-specialists alike think of *Evgenij Onegin* as one thing, and I suggest that the reason is the basic mental or neurological oneness of the organisms which respond to *Evgenij Onegin*. Insofar as there is something in common between those human beings who respond to *Evgenij Onegin*, we can say that there is a *Evgenij Onegin*. Strictly speaking, of course, there is no *Evgenij Onegin*, there is only a gathering of responses and organized memories of responses to print on the page or to sounds uttered by reciters. The expression "*Evgenij Onegin*" is basically a manner of speaking, a handy trope for describing experiences that a group of us shares.

A little too handy, perhaps, for it has been used too long and has come to be taken too literally, as happens with any dead trope. This is especially true in the typical American Slavic department, where literary works are so often treated as printed things rather than as experiences which are sharable, repeatable, and analyzable. I think of a required reading list for the doctoral examination, for example, as a row of corpses: there is *Onegin*, there is *The Overcoat*, there is *Poor Folk*. There they all are, dead souls every one of them, waiting in the form of the dead letter to be metempsychosed into our brains. Will we bring them back to life by reading them, by thinking the thoughts and feeling the fantasies that are implied in those particular concatenations of written signifiers?

Probably we will, especially if we want to pass the exam. But if we want to go on to write a doctoral dissertation, if we want to get a job and stay in the publishing/perishing corner of the Slavic field, then we will tend to forget the reading *experiences* we once had, and will try instead to transform each of these experiences into something called "the work itself". We will gather "works them-

selves" into something called "literary movements", and these "movements" will in turn form something called "literary history" which, as Jakobson and Tynjanov solemnly informed us in 1928, has its own "immanent" laws of evolution, laws which are quite independent of what we felt when first we marveled at, say, the acoustic harmoniousness and ideational intricacy of *Evgenij Onegin*.

But let us return now to the example with which I started, Gogol's masterpiece *The Overcoat*. This work is one of the best conceivable instances of how important subtexts can be. An unusually large number of texts (in addition to the life of St. Acacius) have managed to metempsychose their way into *The Overcoat*. Here are some of them: the anecdote Gogol heard about the hunter how lost his new gun (Annenkov 1909 [1877], 25); Nikolaj Pavlov's story *The Demon* (Shepard 1974); Lermontov's poem "Ljubov' mertveca" and Puškin's "Zaklinanie", both of which display the theme of the lover rising from the grave to claim his rightful bride (Čiževskij 1974 [1937], 313); Ušakov's story *Iona Fadeevič* which, like Pavlov's story *The Demon*, exhibits the moralistic theme of the downtrodden činovnik (Gipplius 1924, 128); *The Birds* of Aristophanes (Oinas 1976); and others.

The enormous amount of scholarly energy that has been spent on ferreting out the subtexts of *The Overcoat* is impressive, though at times it is also pedantic and pretentious. By pretentious I mean that in many instances it conveys the idea that it has somehow "explained" *The Overcoat*. At last we have found subtext such-and-such, Professor So-and-So seems to be saying, so now we can bask in the knowledge of subtext such-and-such and not bother ourselves any more with those very disturbing feelings we experienced on first reading *The overcoat*, and which we continue to experience as long as our intensive subtextual investigations do not succeed in anaesthetizing us. If we are the least bit sensitive, after all, Akakij Akakievič cannot but disturb us. I would describe my own reaction, especially on those days when I am in the mood for Gogol, as a combination of exhilaration and distant terror. There has to be an explanation for these feelings, just as there has to be a subtextual explanation for the origin of certain passages in Gogol's text.

But we were encouraged to put these feelings aside. Our attention was diverted to other mysteries. For example, just how, linguistically and narrationally, was Gogol's *Overcoat* made? With great care and craft, of course, as Bĭxtenbaum has shown us in his classic exercise of the Russian Formalist method (Bĭxtenbaum 1919). The device of *skaz*, the incantation-like sound sequences, the juxtaposition of apparently incongruous semantic items in syntactically parallel constructions - all of these structural facts about *The Overcoat* fascinated us, and rightly so. But the next logical question - what do they all have to do with our powerful emotional reactions to the story and with the fact that we tend to call *The Overcoat* the greatest single piece of Russian short prose? - did not come up. Perhaps this was because of the rather fluffy, unscientific psychologism (e.g., Ovsjaniko-Kulikovskij) against which the Russian Formalist movement was, in part, a reaction. Perhaps also the bad name which Ermakov's disorganized rambles gave to psychoanalysis (1923) was a factor. Whatever the reason, we did shy away from teleological questions, and lapsed into subtextualism. For example: where in the world did that grotesque, turtle-hard toenail on the naked foot of Petrovič the tailor come from? Answer: Polish folklore. We clap our

hand to our forehead and realize that Wójcicki's *Zarysy domowe* describes the devil as having the nail of his big toe sticking out of his shoe (Stender-Petersen 1920,79; Wissemann 1958,402). And Petrovič is nothing if he is not a devil (Clyman 1979). So we breathe a sign of relief. At least we seem to have gotten a handle on that marvelous toenail, and it can be dismissed for now.

In fact, however, the best we have done is gotten a handle on *ourselves*. What is there in *me*, what is there in *my past* that makes me so fascinated yet so repulsed by Petrovič's big toenail? The answer to such a question is 1) unpleasant insofar as it has to do with genitalia, i.e., with what in the folkloric collections of Dal' is called "dvadcat' pervyj palec", and therefore ought to be avoided, 2) is not, properly speaking, literary, so it falls outside of my "depth" or "competence", and 3) it can in any case be converted into something that *does* fall into my "depth". Thus with just a little sleight of hand the question "What does the toenail evoke in *my past*?" can be converted to the question "What does the toenail evoke in the *literary past*?" We then spend some time rustling around in the stacks of the world's finest libraries, and after a while - especially in the case of Gogol, who is notorious for borrowing bits and scraps of texts from everywhere - we can usually come up with a subtext of some kind. And having found a few subtexts, and feeling now that the passages in question are not just gratuitously grotesque any more, we can legitimately pride ourselves in having made real discoveries. We weave an article or two around the subtextual finds and - presto - the case is closed.

In the process of describing how a Slavist ferrets out subtexts I have, I think, at least isolated another of the purposes of subtexts in literature, namely: they serve to keep educated readers and scholars interested, and thus help keep the text which bears the subtexts alive. Thus Gogol must have known that his works would be less likely to die if he filled them with pieces of other texts that would render the pleasure of "dešifrovka" to his more sophisticated readers. Not that Gogol could have done otherwise, not that he really had any choice in the matter. On the contrary, Gogol seems to have been a *compulsive* collector and hoarder of texts, texts that would eventually become his subtexts.

Which brings us to another aspect of the teleology of subtexts: to hoard and collect things is, according to psychoanalysis, a personality trait based originally on anal-retentive impulses. Ermakov (1923) and Young (1977; 1979) have already said much about anality in Gogol's life and works (consider, for example, the infamous name of Akakij Akakievič, and his "hemorrhoidal" complexion; Nabokov's [1944, 71] passage about Čičikov's "real face", i.e., his "chubby behind"; Gogol's own hypochondriacal concern about his abdomen, as manifested, for example, in his obscene letter describing the laxative effects of freshly dried figs [*Polnoe sobranie sočinenij*, XI, 205-6]). Gogol had a passion for acquiring subtexts, much as some people have a passion for acquiring money. Such passions are unclean. The narrator of *Dead Souls* says: "Priobretenie - vina vsego; iz-za nego proizvelis, dela, kotorym svet daet nazvanie *ne očen' čistyx*" (emphasis Gogol's). The object of Čičikov's acquisitive passion was just a little unusual, but his passion was nonetheless specifically acquisitive. The passion for acquiring subtexts is also a little unusual, insofar as writers are an unusual lot to begin with. And just as Čičikov was acquiring the dirt of dead souls, and trying in va-

rious grotesque ways to bring them back to life, so too Gogol was acquiring the dirt of dead texts and making them live again in his text. For the psychoanalyst to say that such acquisitive activities are basically anal in nature may be repulsive to the literary scholar, but the latter should remember that he is not in any position to explain why acquisitiveness is consistently termed "unclean" (or, in Gogol's words, "not very clean"). The only way for the literary scholar to *explain* personality traits in characters and authors is to step out of his "depth" and to develop arguments and counterarguments based on data in other "depths". Once this is done, my claim that Gogol's subtextual acquisitiveness was anal in nature can be taken for what it is, namely, a not particularly earthshaking consequence of what is known about the psychology of the acquisitive personality (for a summary of the experimental studies of parsimonious and acquisitive behavior, see Fisher & Greenberg 1977, 158ff.). In any case, the literary scholar who does not buy my interpretation of Gogol's subtextual acquisitiveness has a dispute not so much with me as with the psychologists (unless the literary scholar can show that the psychology of authors and characters is essentially different from that of real people; but even on this score the literary scholar would have to step out of his "depth" to make his point, that is, would have to take a step that is probably against his principles).

Let us now sum up these observations on the teleology of subtexts. At least four different purposes of subtexts have been isolated here:

1. The *megalomaniac* purpose. The subtext serves for the further aggrandizement and immortality of the text and, through the metempsychosis discussed above, serves therefore for the aggrandizement and immortality of the text's author.
2. The *regressive* purpose. The subtext assists the reader to remember certain things in his/her personal past, and thus facilitates the reader's momentary regression backwards in time. This is just a consequence of the fact that, in the ideal reading situation, *all* structures and levels of the text (including subtexts) are in the service of remembering and regressing (a theory I develop in *Five Russian Poems*, 1977).
3. The *epistemophilic* purpose. The subtext serves as an element in a kind of puzzle that literary scholars like to decipher (and thereby also contribute to the megalomaniac purpose).
4. The *anal* purpose. The subtext serves to fulfill the author's impulse to collect or hoard things in one place.

It should be noted, finally, that all but the epistemophilic purpose are capable of being accomplished without anyone's awareness. For example, no one, perhaps not even Gogol consciously knew where Petrovič's toenail came from in literary history. Most of us did not even know *that* there was a subtext. Some subtexts, however, betray to the reader that they are subtexts, though we may not know specifically what subtexts. Thus, when Mandel'stam uses an abundance of Greek or Latin words we know that he must have some subtext(s) in mind. In

such cases we know straight off that we are dealing with "dela davno minuvšix dnejj", a knowledge which encourages us to translate these "dela" into metaphors for our own past days.

F o o t n o t e s

- * Thanks go to James Callant and Barbara Milman for their constructive criticism. A draft of this article was presented at the Annual AATSEEL meeting in San Francisco on 29 December 1979.
1. Though perhaps many times. Buddha is said to have metempsychosed a total of 550 times.

B i b l i o g r a p h y

- ANNENKOV, P.V. 1909. *Literaturnye vospominanija*. St.Petersburg: M.M. Stasjulevič.
- ANSSR. 1950-1965. *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. Moscow/Leningrad: Nauka, 17 vols.
- CLYMAN, Toby W. 1979. "The Hidden Demons in Gogol's Overcoat", *Russian Literature* 7, 601-610.
- The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*. 1971. Oxford: Oxford University Press.
- ČIŽEVSKIJ, Dimitrij. 1974 (1937). "About Gogol's Overcoat", *Gogol from the Twentieth Century*, ed.R.Maguire. Princeton: Princeton University Press, 295-322.
- DRIESEN, F.C. 1965. "Kak sdelana šinel' Gogolja", *Poëtika* 1, 151-165.
- ERMAKOV, Ivan. 1923. *Očerki po analizu tvorčestva N.V.Gogolja*. Moscow/Petrograd.
- FISHB, SEYMOUR, and Roger P. GREENBERG. 1977. *The Scientific Credibility of Freud's Theories and Therapy*. New York: Basic Books.
- GIPPIUS, Vasilij. 1924. *Gogol'*. Leningrad: Mysl'.
- GOGOL', N.V. 1940-1952. *Polnoe sobranie sočinenij*. Moscow: ANSSSR, 14 vols.
- HEAD, Joseph and S.L. CRANSTON, eds. 1961. *Reincarnation: An East-West Anthology*. Wheaton, Ill.: Theosophical Publishing House.
- HUSSERL, Edmund. 1900. *Logische Untersuchungen*. Halle.
- INGARDEN, Roman. 1931. *Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle.
- JAKOBSON, Roman and Jurij TYNJANOV. 1928. "Problemy izučenija literatury i jazyka", *Novyj lef* 12, 36-37.
- LAFERRIÈRE, Daniel. 1977. *Five Russian Poems: Exercises in a Theory of Poetry*. Englewood, New Jersey: Trans-World.
- LAFERRIÈRE, Daniel. 1979. "Ingarden and Husserl Versus Literary Semiotics", *Semiotica* 26, 181-196.

- NABOKOV, Vladimir. 1944. *Nikolai Gogol*. New York: New Directions.
- OINAS, Felix. 1976. "Akakij Akakievič's Ghost and the Hero Orestes," *SEJ* 20, 27-33
- SHEPARD, Elizabeth C. 1974. "Pavlov's Demon and Gogol's Overcoat", *Slavic Review* 33, 288-301.
- STENDER-PETERSEN, Ad. 1920. "Der Ursprung des Gogolschen Teufels", *Göteborgs Högskolas Årskrift (Minneskrift)* 26, 72-87.
- WISSEMANN, Heinz. 1958. "Zum Ideengehalt von Gogols Mantel", *Zeitschrift für slavische Philologie* 26, 391-415.
- YOUNG, Donald. 1977. *N.V. Gogol in Russian and Western Psychoanalytic Criticism*. Dissertation: University of Toronto.
- YOUNG, Donald. 1979. "Ermakov and Psychoanalytic Criticism in Russia", *SEJ* 23, 72-86.

T E X T E

Felix Philipp Ingold

W.N.GOGOL. EIN ENZYKLOPÄDISCHER ENTWURF

A

ANFANG

ABSCHIED

ABSCHIEDSNOVELLE

AUTOR

ABLEBEN

(vgl. TOTLEBEN)

Kehren wir also zum Anfang zurück, zu Gogols letzten Worten, zu seinem Abschied: "Der schönste Augenblick ist für mich die Zeit des Abschieds von meinen Freunden ... Ich bin sogar überzeugt, *wenn ich einmal im Sterben liege*, werden alle, die mich liebhaben, *fröhlich von mir Abschied nehmen*; keiner von ihnen wird weinen, und jeder wird nach meinem Tod weit heiterer sein als zu meinen Lebzeiten. Nun will ich Ihnen noch - " Aber nein, das würde ja doch viel eher der Abschied *der andern* von ihm, Gogol, gewesen sein: *sein* Abschied war schwieriger, er selbst, Gogol, komplimentierte sich - hüpfend auf hohen Absätzen, seinen Lesern mehrfach salutierend, unablässig Schwüre (*Flüche?*) zischend - rückwärts aus der Tür, wobei er seinem Publikum mit höflichem Hohn *noch bei Lebzeiten* ein Vermächtnis verpasste, eine "*Abschiedsnovelle*", für die er sich für die Zeit nach seinem Tod "Ohr und Herz" des Pöbels erhoffte: "Ich vermache allen meinen Landsleuten (indem ich davon ausgehe, dass jeder Schriftsteller seinen Lesern einen guten Gedanken hinterlassen sollte) *das Beste von allem*, was meine Feder hervorgebracht hat - " Und er vermachte ihnen, als Gabe aus dem Grab, ein literarisches Abschiedsgeschenk, das sich spekulativ auf sie, die Leser, beziehen würde: "Doch bitte ich inständig, es möge sich keiner unter meinen Landsleuten beleidigt fühlen, wenn er aus diesem Werk etwas herauszuhören vermeint, das einer Belehrung gleicht..." Und wieder: "Ich schwöre, ich habe es NICHT *erdichtet* und NICHT *erfunden*..." Ein Spiegel also, der dem Lesermob, als kollektive Fratze seiner selbst, das Bildnis des *Autors* hätte darbieten und, naja, *für immer* hätte vermachen sollen. Dass die "*Abschiedsnovelle*" ungeschrieben blieb, hat einen *guten* Grund. Gogol war vor seinem physischen Ableben jahrelang damit beschäftigt, detaillierte Instruktionen für

die Behandlung und Bestattung seines Leichnams auszu-
arbeiten, um zu verhindern, dass man ihn - ("weil mich
schon während meiner Krankheit Augenblicke der Erstar-
rung überkamen, in denen das Herz und der Puls aussetz-
ten") - *lebendig* "der Erde übergebe". So hat man sich
denn die "*Abschiedsnovelle*" zu DENKEN, beispielsweise
als ein Stück Menschheitsgeschichte mit einem Helden
(einem Mann!) wie diesem: "Attila...", der allein *durch*
seinen Blick das christliche Europa zur Weissglut brach-
te und es mit gelben Völkern verschmolz, bis er, ge-
schwächt von einer blutigen Hochzeitsnacht, "sein gan-
zes eisernes Leben" in *einem* Schrei erschöpfte und -
aufgab.¹ Das von Gogol als Selbstporträt entworfene,
ins ausgehende 5. Jahrhundert reprojizierte Bildnis des
exzessiv scharfsichtigen und exzessiv enthaltsamen At-
tila hat den Autor nie wieder losgelassen und ist spä-
ter in die programmatische Künstlernovelle "*Das Por-
trät*" eingegangen: hier stellt sich der Darsteller in
der Gestalt des Dargestellten selbst dar, um in ihm
fortzuleben!.. Obwohl Gogols qualvolle Eigenliebe der-
jenigen seines Protagonisten in NICHTS nachstand, emp-
fahl er dem verehrten, ach so verachteten Publikum,
sein Porträt (auf dem er sich, wie einst Attila, als
"*Geissel Gottes*" präsentierte), zu vernichten und es
durch "*Die Verklärung Christi*" zu ersetzen. Gogols
grösste Blasphemie war seine Bescheidenheit.

ATTILA

(vgl. SCHULD,
SCHLAG)

1 Dass Gogol schon von seinen Schul-
kameraden, später auch im Gymna-
sium und nochmals kurz vor seinem
Tod bald bewundernd, bald verächt-
lich als "Geheimzweig" oder "Rie-
senzweig" besprochen wurde, ist
durch diverse Zeugen belegt. "At-
tila war", so bestätigt der Autor,
"von Gestalt klein, *beinahe ein*
Zweig, er hatte einen *riesigen Kopf*
und winzige Kalmlükenaugen, die aber
so scharf blickten, dass ausnahms-
los jeder seiner Untergebenen un-
willkürlich erzitterte, wenn er sie
auf sich gerichtet sah."

B

BIBEL Was Gogol an der Bibel, an der "Odyssee", an klein- und grossrussischen Chroniken über alles schätzte - dass sie "ohne Ende, ohne Anfang" waren

BUCH - sollte auch das von ihm geplante Buch kennzeichnen, in welchem er die Welt zu resümieren gedachte, ein zur

BIBLIOTHEK Bibliothek erweitertes Buch, an dem er in der Folge auch tatsächlich zeitlebens (bis zu seinem Hungertod) arbeitete, das ihm jedoch nicht zu jenem vollkommenen

BAU-WERK Bau-Werk geriet, durch das er sich von der Menschheit, ja vom Menschsein schlechthin zu erlösen hoffte, sondern zu einer labyrinthischen Ruine mit zahllosen Wehr- und Aussichtstürmen, in deren Verliesen er sich schliesslich verirrte und verlor. Das Gogolsche Buchprojekt war von einer Ambition getragen, die - im harmlosen Tarnaufzug der *imitatio Christi* nichts weniger erreichen wollte als eine zweite Weltenschöpfung: das Ganze nochmals - von vorn. Das Unternehmen erinnert nicht zuletzt an den von Borges rapportierten Versuch chinesischer Kartographen, die Wirklichkeit der Welt durch originalgrosse Abbildung der "Welt" auf dem Papier nicht nur darzustellen, sondern erst eigentlich zu schaffen.² "Die Welt", so heisst es bei Gogol, "muss vorgestellt werden in eben der kolossalen Grösse, die sie in Wirklichkeit hatte, sichtbar werden müssen jene geheimnisvollen Wege der Vorsehung, von denen die Welt auf so unbegreifliche Weise gezeichnet ist. Das Interesse muss unbedingt bis zur höchsten Stufe gesteigert werden, so dass der Leser nicht imstande sei, das Buch zu schliessen... - und täte er es dennoch, so höchstens, um es abermals von vorn zu lesen." Als Künstler hat sich Gogol "über die Natur gestellt", um das Ganze

(vgl. ZUKUNFT)

² Vgl. José Luis Borges, "Von der Strenge der Wissenschaft", in: *Universalgeschichte der Niedertracht* (Frankfurt-Berlin-Wien 1972), S.71.

der Welt - zurück! - in Kunst zu verwandeln. Die göttliche Schöpfungstat ist in erster Instanz die Leistung eines "genialen Architekten", und von daher wird auch klar, weshalb Gogol seine Poetik - zumindest dort, wo er *ernst* macht damit - in architektonische Metaphern fasst, klar auch, dass er sich selbst als den neuen (vgl. HAUS,HEIM) Weltbaumeister (oder Weltmeister im Bauen) imaginiert, als Landschaftsgärtner und Geschichtsarchitekten: die höchste Kunst ist die *Baukunst*, und alle Baukunst - *Poesie*. "Genie" und "Gott" - bisweilen (selten) *glaubt* Gogol beides in einem zu *sein*: "Eine Leviathan-Geschichte schwebt mir noch vor. Ein heiliger Schauer überläuft mich schon jetzt, wenn ich an sie denke... Das eine und das andere aus ihr zeigt sich mir schon in Wortgestalt, im Satzbau... Göttliche Minuten genieße ich... Dabei ... Jetzt bin ich ganz in die 'Toten Seelen' vertieft. Riesig, gewaltig ist mein Werk, und das Ende wird so bald nicht erreicht sein..."³ - Gogol brach das Experiment ab, sobald er die Gewissheit hatte, dass es ihm *gelingen* würde (kein Versagen! wieder die Bescheiden-

3 In der Nacht vom 12. auf den 11. Februar 1852 verbrennt Gogol das Manuskript zum zweiten Teil der "Toten Seelen"; 1847 legt er nebst einer "Autorenbeichte" einen Sammelband mit "Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden" vor; 1843/1842 erscheint von Gogol eine Werkausgabe; im Dezember 1842 wird "Die Heirat" uraufgeführt; im Mai 1842 erscheinen "Die Toten Seelen"; am 19. April 1836 findet im Alexander-Theater die Premiere der "Revisor"-Komödie statt; 1835 erscheinen die Prosazyklen "Arabesken" und "Mirgorod", 1832 der zweite, 1831 der erste Teil der "Abende auf dem Vorwerk bei Dikanjka"; 1829 lässt Gogol unter dem Namen W. Alow das Poem "Ganz Küchergarten" und kurz zuvor - in der Zeitschrift "Sohn des Vaterlands" - anonym sein erstes Gedicht erscheinen.

heit!): "Mir fehlt die *Zeit* zum Fertigzeichnen..." Um nicht der göttliche Architekt werden und etwas schaffen zu müssen, das seiner Kunst *erreichbar* gewesen wäre, verwarf Gogol sein poetisches Werk und wagte, nochmals, das Unmögliche: als Dichter emigrierte er ins Schweigen, verschrieb sich dem Nutzen und damit der Vergänglichkeit. Sein immenses Buch - einst imaginäre Universalbibliothek, nunmehr eine Handvoll warmer Asche - befand er für zu leicht; heute ist es in alle Welt zerstreut.⁴ Und bitte: "Das Fehlende könnt ihr nach Eurer Phantasie ergänzen."

(vgl. BIBEL,
BIBLIOTHEK)

C

Anders als die meisten seiner russischen Weg-Bereiter-Zeit-Genossen-&-Nach-Folger hat Gogol die Schweiz nicht als Tourist besucht, nicht um vor dem Rheinfall in die Knie zu gehn oder vom Gotthard den Süden zu grüssen, sondern um "sich zu vergraben" und einfach da - *dort!* - zu sein: "Ein moderner Schriftsteller, ein Vertreter des komischen Genres, ein Sittenschilderer muss sich recht fern von seiner Heimat aufhalten." Vorübergehend - unterwegs nach Paris - liess sich Gogol im Herbst 1836 in Genf, Lausanne, Vevey nie-

CONFEDERATIO
HELVETICA

(vgl. HEIM,
RUSSLAND)

4 Denn was wäre, mit Gustave Gogol gefragt, "die Schönheit, wenn sie nicht das Unmögliche ist?" Bei Jean-Paul Sartre (*L'Idiot de la famille*, I, Paris 1971, S.976) heisst es - mit Blick auf den jungen Flaubert - dazu: "Mais, chez lui, nous le verrons, il existe une tendance à généraliser son cas: aussi, tantôt il s'afflige sur sa médiocrité et tantôt il déclare que l'Art est un leurre. Puisque *La Beauté c'est la totalisation imaginaire du monde par le langage* et puisque le langage, par nature, est incapable de remplir cette fonction, la conclusion s'impose: 'Qu'est-ce que le Beau, sinon l'impossible?'"

CHRONIK

(vgl. BUCH,
BAU-WERK)

CHILLON

der ("das reinste Tobolsk!"), wo er angestrengt zu *wohnen* versuchte und sich nach längerer Unterbrechung wieder ans Schreiben machte: "Mein Zimmer erwärmte sich, und ich nahm die '*Toten Seelen*' vor, die ich in Petersburg begonnen hatte. Alles schon Geschriebene arbeitete ich um, ich bedachte genauer den ganzen Plan, und nun bin ich dabei, ihn auszuführen - ich schreibe ruhig, als wär's eine Chronik." Auch in der Schweiz war es die Architektur, und nicht die schwere Küche, nicht die welsche Bonne, von der sich Gogol "überwältigt" fühlte und die ihn zur Wiederaufnahme seines Buchprojekts *ermächtigte*: der gothische Bau der Alpen wurde ihm, wie zuvor das gothisierende Romanwerk Walter Scotts, zum Vorbild für sein eigenes architektonisches Vorhaben. Im Verlies des Schlosses zu Chillon, dessen Frischluftschlitze immerhin einen schmalen Blick auf den Montblanc freigaben, stiess Gogol, nach eigenem Bericht, "einen Seufzer aus und ritzte mit russischen Buchstaben seinen (meinen!) Namen ein, ohne selbst recht zu wissen, was er (ich!) da *tat*". Das einzige, was Gogol der Schweiz vermachte und auch *tatsächlich* hinterlassen hat, ist seine in Stein geritzte Unterschrift; da diese aber trotz intensivsten Nachforschungen - Wände, Boden, Stützpfeiler des Verlieses sollen vor kurzem Quadratdezimeter um Quadratdezimeter abgelichtet worden sein - noch nie identifiziert werden können, bleibt ungewiss, ob sich Gogol *wirklich* als "Autor" oder bloss als Saisonnier mit unklarem, vielleicht gar illegalem Status in der Schweiz aufgehalten hat.⁵

5 Zur Problematik der semiologischen und pragmatischen Wechselbeziehung zwischen Signatur und Ereignis hat Jacques Derrida auf dem Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française (Montreal, August 1971) Erhellendes beigetragen; seine damaligen "Randgänge der Philosophie" (vgl. *Marges de la philosophie*, Paris 1972) liessen die Rede freilich nicht auf Gogol kommen, könnten aber durchaus zu diesem hin und über ihn hinaus verlängert werden.

D

DRAMA

Das ideale Drama - die komödiantische Travestie der Tragödie - hat sich Gogol als Monolog gedacht: der "künstlerisch beste Schauspieler" sollte für den dramatischen Text "die ganze Verantwortung" übernehmen, ja, er sollte "über alles verfügen", über Stimmen und Helden, über Bühne und Beleuchtung, über Kasse und Regie. Das heisst - das ganze Theater, ausser dem Autor, sollte abgeschafft werden, und jener Darsteller hätte nun die Aufgabe, "alle Nebenrollen der Reihe nach öffentlich vor versammeltem Publikum zu spielen"; die Hauptrolle bliebe dem Lachen vorbehalten, welches zudem als einziger Held des idealen Dramas in Erscheinung träte. Gogol - in ihm ist unschwer jener "künstlerisch beste Schauspieler" zu erkennen - darf somit als Begründer des monodramatischen Theaters gelten, welches im frühen 20. Jahrhundert von Jewreinow folgerichtig zu einem "Theater für sich selbst" umfunktionalisiert und dem unendlichen, eminent theatralischen Dramentext des Alltagslebens zugeordnet wurde.⁶ In diesem Sinn ist Gogol - mit *allem*, was er geschrieben hat - auf dem Welttheater zu einem der "künstlerisch besten Dramatiker" geworden. "Und schon sieht man in der Ferne, wie etwas durch die Luft jagt und Staub aufwirbelt..."

(vgl. AUTOR,
LEBEN)

(vgl. KOMIK)

E

ENGLAND

Unter *E* wäre - man vergleiche etwa "Das Absurde bei Beckett", "Das Politische bei Brecht" - über *Das Englische bei Gogol* zu dissertieren, über das Gogolsche Englandbild, über Gogols Verhältnis zur englischen Gothik, über eine bisher unbekannte engli-

⁶ Vgl. dazu Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life* (London-Calcutta-Sydney o.J.).

ENGLÄNDER

sche Vorlage zu Gogols "*Petersburger Novellen*", über Gogols Menschenbild (mit besonderer Berücksichtigung der in seinem Prosawerk rekurrenten englischen Exzentriker und Emigranten). Aus Platzgründen sei hier nun aber lediglich darauf hingewiesen, dass Gogol im Hochsommer 1836 auf einem "gar zu komischen Ball" - wohl in Aachen, vielleicht auch in Aarau - erstmals persönlich mit Vertretern der englischen Nation bekannt geworden ist und mit einem von ihnen ("wie ein Ziegenbock") Walzer getanzt hat, denn "an Damen fehlte es, aber Männer hatten sich in ungewöhnlicher Menge eingefunden - Männer mit und ohne Schnurrbart. Die meisten waren Engländer. Ein Engländer ist ein Mensch von ziemlich hoher Statur, der sich immer ziemlich ungeniert hinsetzt, der Dame (mir!..) den Rücken zugekehrt und die Beine übereinandergeschlagen. Ach..."

(vgl. IOSSIF,
WEIBLICHKEIT)

F

FEUER

Gogols Element war, wir wissen es nun, das Feuer: das kalte Feuer der Begeisterung, das Feuer der Nordbiene, der Schreibtisch- und der Totenkerze; sein Spiel mit dem Feuer bestand lange Zeit darin, den sengenden Blick des Zwerges Attila, der ihm im Nacken sass, mit Hilfe eines Handspiegels zu bannen, den er sich, vor dem Wandspiegel stehend, hinter den Kopf hielt, um sich selbst über die Schulter sehen zu können und an der *unmöglichsten* Stelle - dem Wundmal - zu kratzen. Gogols Werk, nicht Gogol selbst wollte den Freitod, *autodafé*; nächtelang beheizte Gogol mit seinem Buch, das unendlich sein sollte und also nicht vollendet sein konnte, nicht nur seine Zimmerflucht, sondern auch das obere Treppenhaus und den Abtritt im Zwischenstock: "Mir fiel es nicht leicht, die Frucht von fünf Jahren Arbeit zu verbrennen, bei der jede Zeile mich tiefe Erschütterung kostete und die vieles enthielt, das meinen besten Absichten entsprach." Doch schon

(vgl. BUCH,
TOTLEBEN)

FRUCHT

kehrt Gogol, jetzt als Dr. Peter Kien (oder Kein) - in
FLAMME sein Zimmer zurück, wo inzwischen "die Flamme die letzten Blätter seines Buchs mit sich fortgerissen hat":
"Vor dem Schreibtisch der Teppich brennt lichterloh. Er geht in die Kammer neben der Küche und schleppt die alten Zeitungen sämtlich heraus. Er blättert sie auf und zerknüllt sie, ballt sie und wirft sie in alle Ecken. Er stellt die Leiter in die Mitte des Zimmers, wo sie früher stand.⁷ Er steigt auf die sechste Stufe, bewacht das Feuer und wartet. Als ihn die Flammen endlich erreichen", so schliesst der Bericht des Ohrenzeugen, "lacht er so laut, wie er in seinem ganzen *Leben* nie gelacht hat."⁸

G

GLÜCK
GESCHICHTE
GOGOL
Gogols Buch sollte - seinem Traum vom Glück entsprechend - die ganze Menschheitsgeschichte enthalten und also mit der "Menschheitsgeschichte" identisch sein: Geschichte *ohne* Menschen, "tote Geschichte - ein geschlossenes Buch". Gogol täuscht sich deshalb in sich selbst (und täuscht auch seine Leser - *Sie!*), wenn er, immer wieder, unterm Titel eines "psychologischen Schriftstellers" auftritt, um wenigstens postum am Erfolg der schaurig-schönen Seelensagas vom Boden- und vom untern Zürichsee teilzuhaben. Nein, Gogol ist

7 Andrej Donatowitsch Sinjawskij hat (*Im Schatten Gogols*, Berlin-Frankfurt-Wien 1979, S.61a) ausserdem beobachtet, dass die Leiter, "deren Bild Gogols gesamtes Weltbild durchzieht", unter anderm in Gestalt von Amts- und Instanzstufen erscheint, über die die Gesellschaft "bis in die ewige Seligkeit hinaufklettert"; sogar die Liebe übertrage sich bei Gogol bloss auf dem Dienstweg, der sich zu einer kosmischen Pyramidentreppe füge.

8 Elias Canetti, *Die Blendung* (Frankfurt-Hamburg 1971), S.413.

GEOGRAPHIE

kein Geschichtenschreiber, er ist Geschichtsschreiber, und als solcher - notwendigerweise - Geograph, denn nur die Länder- und Landschaftskunde kann "enträtseln, was ohne sie in der Geschichte unerklärlich wäre; sie muss zeigen, wie die Lage eines Gebietes Einfluss hatte auf ganze Nationen...; wie diese Lage des Landes als mächtiger Faktor dem einen Volk alle Lebenstätigkeit ermöglichte, das andere hingegen zur Unbeweglichkeit verurteilte; auf welche Weise sie Einfluss hatte auf die Sitten, die Bräuche, die Regierungsform, die Gesetze." Na und? "In eins soll sie alle Völker der Welt zusammenfassen, die geschieden sind durch die Zeit, den Zufall, durch Berge und Meere, ein harmonisches Ganzes soll sie aus ihnen bilden, *eine einzige, grossartige, alles enthaltende Dichtung* aus ihnen schaffen." In diesem Sinn ist Gogols Werk (und sind namentlich "*Die Toten Seelen*") Welt-Literatur und Welt-Geschichte zugleich: *Welt-Architektur*.

GANZHEIT

(vgl. BUCH,
BAU-WERK)

H

HAUS

Gewohnt hat Gogol nie. Zu *Hause* war er unterwegs - "en route" in seiner Kalesche, dem fahrbaren Sarg; *daheim* - in seinem Werk, das er sich bald als gläsernen Babelbau, bald als horizontal verlaufende Permanentzene, in der sämtliche Architekturformen, -stile und -epochen resümiert gewesen wären, zurechtgerückt hat: erst viel später, nach explosionsartiger Gogolscher Zellteilung, sind die Hochzeiten der Scheerbarts, Habliks, Tauts, Gaudfs möglich und sogar legal geworden. Ja, man *halte* sich an den gothischen Gogol: "Sein Gebäude flog himmelwärts; die schmalen Fenster, die Säulen, die Gewölbe strebten unendlich in die Höhe; die luftige Turmspitze, wie aus feinem durchbrochenem Gewirk, schwebte rauchgleich über ihnen, und das majestätische Gotteshaus - si-sic!.. - war so gross gegenüber den gewöhnlichen Behausungen der Menschen, wie die

HEIM

(vgl. BUCH-WERK,
GANZHEIT)

HOCHZEIT

HÖHE

(vgl. BAU-WERK,
LEBEN)

(vgl. OPTIK,
RUSSLAND)

(vgl. GANZHEIT)

Bedürfnisse unserer Seele gross sind gegenüber denen des Körpers." Und weiter, noch höher: "Das Gebäude soll ins Unermessliche sich erheben, geradezu überm Kopf des Betrachters, damit er innehalte, überwältigt von plötzlichem Staunen, kaum imstande, mit den Augen die Höhe zu fassen. Und deshalb wirkt ein Bauwerk immer besser, wenn es auf einem engen Platze steht." Und so hat auch Gogol, der Autor, die Enge des Exils gewählt, um Russlands Grösse und Weite *auf einen Blick* - durch den Spion gewissermassen - umgreifen und auf Millimeterpapier festhalten zu können. Doch das von ihm projektierte Bauwerk - sein Lebens-Werk - ist ein amorpher "Haufen", ein "Scherbenhaufen", ein gefährlicher "Riesenberg" geblieben; so jedenfalls lauten die Synonyme, mit denen Gogol stets Eines und Dasselbe zu bestimmen suchte - den Wert seiner literarischen Arbeit, und das heisst: die *Wohnlichkeit* seines Werks.⁹

I

IOSSIF

"Nirgends", so heisst es noch - und wieder - in einem Offenen Brief Gogols aus dem Jahr 1845, "sehe ich einen wirklichen Mann." Der wirkliche Mann, dessen Auftritt Gogol sich jahrzehntelang erhoffte und dem er, als er kam, erlag, war eine Frau: IOSSIF (oder Joseph oder auch Giuseppe) VIELHORSKY (oder Wielhorski oder gar Veligurski), der dreilundzwanzigjährige Sohn eines gewissen Sir Mikhail, dem Gogol nicht zuletzt die Aufführungserlaubnis für seinen "Revisor" zu

⁹ Hochhäuser in Form von aufgeschlagenen, jedoch vertikal stehenden Büchern hat wohl als erster Welimir Chlebnikow entworfen. - Vgl. auch Göran Lindahl, "Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine", in: *Figura* (Acta Universitatis Upsaliensis), NF, I, 1959, S.226-282.

verdanken hatte.¹⁰ Als Gogol am 20. Dezember 1838 in Rom durch die Fürstin Volkonskaya, eine exilierte russische Schönheit und einstige *One-Time-Geliebte* des Zaren Alexander I., mit Iossif bekannt gemacht wurde, war die junge Frau - sie sah einem "wirklichen Mann" *wirklich* zum Verwechseln ähnlich - bereits auf den Tod
(vgl. WEIB, WEIBLICHES)
(vgl. VERWESUNG) krank. Die kurze Bekanntschaft mit Joseph, der schon am 21. Mai 1839 an Tuberkulose sterben sollte, wurde für Gogol zur glücklichsten Zeit seines Lebens. "I catch his every minute", gestand Gogol, nachdem er für
(vgl. ENGLÄNDER) Giuseppe auch die Sprache gewechselt hatte, gegenüber Maria B.: "His smile or his momentary joyous expression make an epoch for me, an event in my monotonously passing day." In der achten Nacht, um zehn Uhr, rief Vielhorsky den Autor zu sich: "He saw me. Waved his hand slightly. 'My savior', he said to me... - 'My angel! Did you miss me?' - 'Oh, how I missed you', he replied. I kissed him on the shoulder. He offered his cheek. We kissed; he was still pressing my hand..." Der einzige *wirkliche* Held unter Gogols toten Seelen starb in den Armen des Autors.

K

KRANKHEIT

Auch darüber wäre wohl manches noch zu sagen: dass Gogol seine Krankheit als eine Form von Selbsthass und Selbstkritik kultiviert und bis zum Hungertod durchgehalten hat ("oh, wie notwendig brauchen wir doch die Krankheiten! wären nicht diese Leiden, so würde ich glauben, ich sei bereits, wie ich sein sollte!"); dass Gogol seine Rezensenten weder gefürchtet noch verachtet, sondern, umgekehrt, verehrt und zu möglichst hartem Urteil, ja sogar zu dessen Vollstreckung
KRITIK

¹⁰ Zum "Fall Vielhorsky" siehe Simon Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol* (Cambridge/Mass.-London/Engl. 1976).

(vgl. SÜHNE)

KOMIK

aufgerufen hat ("oh, wie notwendig brauchen wir unaufhörliche Nasenstüber und diesen beleidigenden Ton, und diese bissigen, durch und durch verletzenden Spötteleien! vor allem aber: Dank für das Todesurteil! oh, du mein wahrer Erzieher und Lehrer!"); dass Gogol alle Komik - wie auch alle Kunst - im Ernst als Ausdruck von Schmerz begriff ("...Euer Exzellenz, dieses Lachen ist doch vom Weinen erfunden worden!"), so dass er dem Lachen jede Komik absprechen und es dem Ritual von Waffengängen zuordnen musste ("und das sagt Ihnen ein Mensch, der andere zum Lachen bringt!").

I.

LEBEN

(vgl. BUCH,
FEUER)

Gogol beschreibt die Welt, als ob sie "wirklich" wäre (überscharf wie ein immenses Präparat unterm Mikroskop) - und weist sie (wie auch sein Leben) umso klarer als Schein aus; nur als Literatur schlägt die Welt und schlägt auch das Leben des Autors zu Buch: indem Gogol sein Buch dem Feuer übergibt, bringt er sich ums Leben.¹¹ "Leben" - das ist Gogols permanente

¹¹ Am 21. Februar 1852, um acht Uhr früh, stirbt Gogol in Moskau; vom Frühjahr 1851 bis zum Herbst 1850 weilt er, nach einem kürzeren Aufenthalt in der Wüste Optina, "lebend in Odessa"; Anfang 1848 unternimmt er eine Pilgerfahrt nach Jerusalem; 1844 gründet er einen Hilfsfonds "für notleidende junge Studenten"; 1848 bis 1842 lebt er im Ausland; am 9. Mai 1840 lernt er Lermontow kennen; 1840, 1839 hält er sich wieder in Russland auf; 1839 bis 1836 arbeitet er in Westeuropa; im Wintersemester 1835/1834 liest Gogol als Assistenzprofessor für allgemeine Geschichte an der Sankt-Petersburger Universität, muss jedoch, wegen häufiger Zahnschmerzen, zahlreiche Sitzungen, ja sogar die Schlussprüfungen ausfallen lassen; im Mai 1831 Bekanntschaft mit Puschkkin; 1830 amt-

Krankheit zum Tod, "Kunst" - seine permanente Therapie; doch dürfte der Prozess der Gesundung niemals durch ein Stadium der Gesundheit abgelöst werden: Gesundheit hätte das Ende der *Kunst* zur Folge und, für (vgl. TOTLEBEN) den Autor, das Ende des *Lebens*. (Dennoch betrieb Gogol das Schreiben nicht zur Gesundung seiner selbst, er schrieb "für die Ewigkeit", er schrieb, ständig leidend und als Hungerkünstler "von Stunde zu Stunde" sich verzehrend, um die absolute Gesundheit zu erreichen, jenen Nullpunkt, an dem das Schreiben überflüssig würde - den Tod!) "Wer verliert, gewinnt."¹²

LITERATUR

M

MANTEL

Dass aus dem viel zu grossen, mehrfach gefütterten und schwer gepolsterten Mantel Baschmatschkins - als wär's eine kollektive Riesenlarve - so unterschiedliche Autoren wie Dostojewskij, Babel und

liche Tätigkeit als Departements-schreiber; Ende 1828 übersiedelt Gogol nach Sankt-Petersburg; 1828 bis 1818 Grundschul- und Gymnasialausbildung in Poltawa; am 20. März 1809 wird Gogol, Nikolaj Wassiljewitsch, in den Grossen Sorotschitzen (Kleinrussland) geboren.

- 12 "Aber", so gibt Michel Foucault (*Schriften zur Literatur*, Frankfurt-Berlin-Wien 1979, S.12) zu bedenken, "da ist noch etwas anderes: 'Die Beziehung des Schreibens zum Tod äussert sich auch in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. Mit Hilfe all der Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was es schreibt, lenkt es alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab; das Kennzeichen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muss die Rolle des Toten im Schreibspiel übernehmen."

(vgl. UNIFORM)

Nabokov gekrochen sind, lässt zumindest ahnen, in welchen Dimensionen Gogol seinen poetischen Raum zu denken pflegte und zu pflegen gedachte. Kaum ein Gogolscher Text ist so oft, so gründlich, so widersprüchlich ausgelegt worden wie - eben - "Der Mantel". Doch keiner der Exegeten scheint im Mantel *etwas anderes* als ein Uniformstück oder eine säkularisierte Priesterkutte erkannt zu haben: der Interpretationsspielraum reicht von der Heiligenlegende bis zur sozialkritischen Anklageschrift. Dass es sich aber bei dem Beamten Baschmatschkin um eine Frau, bei seinem Mantel um einen als mausgrauer Fetisch getarnten Weiberrock hätte handeln können (und folglich handeln *könnte*), ist von der bisherigen Forschung, wie es scheint, nicht einmal als

MÖGLICHKEIT

(vgl. WEIB)

Möglichkeit bedacht worden. Und doch bauscht sich jener Mantel (in den "Toten Seelen") über dem knospenden und *zusehends* anschwellenden Leib einer Dame *unversehens* zum Rock und expandiert, bis er "die halbe Kirche füllt". Die strukturelle Ähnlichkeit von Weib und Werk ist offensichtlich, und in der Tat entspricht die dynamisch sich steigernde Komposition der "Toten Seelen" am ehesten einem Frauenkleid: der goldenen Kuppel. "Unter keinen Umständen", meint nachträglich Gogol, "hätte ich ein Werk aus den Händen geben dürfen, das zwar in seinem Zuschnitt nicht schlecht, jedoch nur flüchtig mit weißem Faden zusammengeheftet war gleich einem Kleidungsstück (Mantel/Rock), das der Schneider zur Anprobe mitbringt."¹³

13 "Ich soll dir also", seufzt auch die Schneiderin D. bei Peter Handke (*Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a.M. 1980, S.116ff), "von dem Mantel erzählen. Es fing damit an, dass ich das, was ich mir überlegt hatte, die grosse Idee nannte. Der Mantel sollte leibhaftig machen... Täglich schaute ich auf den angefangenen Mantel, ein oder zwei Stunden lang; ich verglich die Teile mit meiner Idee und überlegte

N

NAME, NASE

(vgl. CHILLON)

Name und Nase sind bei Gogol eins: Pseudonym, Simulacrum. Mag sein (man stelle sich vor!), dass Gogol zu Füßen des Gefangenen von Chillon seinen Namen mit der Nase in den Staub gezeichnet hat - ein Bild, das ebenso unvergänglich sein könnte, wie die Schrift vergänglich war... (Dass einer - ein R. - sich vor lauter Reinlichkeitsbedürfnis oder auch aus purer Scham die Nase aus dem Gesicht scheuert, kommt bei Gogol immer mal wieder vor und wird ein Jahrhundert später bei Canetti erneut registriert: "Vor ihm sass eine Uniform ohne Nase."¹⁴ Und diese, versteht sich, fragte den Kien - oder Kein - zuerst nach dem Namen.) Einen Namen, eine Nase wollte Gogol *ehrenhalber* haben: "Schreib", schrieb Gogol aus Paris an Prokopowitsch, "den Familiennamen recht leserlich, sonst gibt es bei der Post Missverständnisse. Schreib mit *lateinischen* Buchstaben, einfach so, wie's *ausgesprochen* wird: G O G O L." Hört alle zu: "Was für eine Luft! Atmet man tief ein, so scheinen wenigstens siebenhundert Engel durch die Oeffnungen der Nase zu schlüpfen. Ein erstaunlicher Frühling!" Dafür spricht auch die wiederholte (offene oder verkappte) Erwähnung seiner Eigennase wie auch seines Eigennamens in literarischem Kontext. - "...fliegt eine stolze Ente flott dahin..." - Wobei der Name Gogols (*gogol*) für die Schellente (*bucephala clangula* L.), beziehungsweise diese für den Autor einzustehen hat. Von daher wird auch deutlich, weshalb Gogol immer wieder von seinem "Vogelnamen" spricht, um ihn der Nachwelt zu überliefern, den er allüberall,

(vgl. GOGOL)

mir die Weiterführung... Ich legte die Teile nebeneinander vor mich hin, keines passte zum andern. Ich wartete auf den Moment, wo ich auf einmal das eine Bild finden würde ..."

14 Elias Canetti, *a.a.O.*, S.411.

"eingeritzt" haben will: "In der letzten Reihe, die schon im Schatten ist, wird dereinst ein russischer Reisender ganz unten meinen Vogelnamen entziffern, vorausgesetzt, dass nicht ein Engländer den seinen darübergekrakelt hat..." So, kann man sagen, kennzeichnet und wahrt die von Gogols "Nase" im Staub - oder im Schnee? - der Weltliteratur hinterlassene Markierung (seine Signatur) auch das Anwesend-gewesen-Sein des Autors in einem vergangenen Jetzt, das ein zukünftiges Jetzt *bleiben* wird! "Ich weiss, mein Name wird *nach* mir mehr Glück und Bestand haben..."

O

OPTIK

(vgl. GANZHEIT,
HAUS)

Gogols künstlerische Optik - sein Auge - hat die doppelte Fähigkeit, das Immense zu miniaturisieren, das Geringste zu monumentalisieren, und zwar das eine wie das andere für sich, oder aber (nur der Breughelsche Blick hat Vergleichbares geleistet) beides *aufs Mal*. Jede Form von Totalität gab Gogol verloren, das Ganze der Welt und das Ganze seines Wissens über diese Welt war für ihn nur noch ein ruinöses Riesengebirge, eine unübersehbare Ansammlung von in sich disparaten Versatzstücken aus einem nicht mehr rekonstruierbaren Sinn-und-Form-Zusammenhang, den er aber - bald durch die Lupe, bald durchs Fernglas - mit permanent erigiertem Blick ganz neu ins Werk zu setzen hoffte.¹⁵

15 Dass der Zustand der zersplitterten Welt auch bei Schlegel explizit als "ein realer Effekt des analytischen Geistes der Neuzeit und besonders der Aufklärung" gedeutet wurde, hat Manfred Frank am 26. September 1980 auf einer Arbeitstagung über *Fragment und Totalität* in Sils-Maria anhand einschlägiger Textstellen aufgezeigt: "Es ist das Wesen der Analyse, dass sie die synthetischen Formationen der geistigen und kulturellen Tradition im Wortsinne - *analysei* -

Dies "gelingt mir nur dann, wenn ich in mein Denken den ganzen, so viel Raum einnehmenden Kehrriecht des Lebens integriere, wenn ich ... bis zur kleinsten Stecknadel all den Kram, der den Menschen tagtäglich umgibt, wohl bedenke - kurz, wenn ich *alles*, vom Kleinsten bis zum Grössten, erwäge und NICHTS auslasse." Als Künstler - mithin als gelernter Aussenseiter - hat sich Gogol den authentischen *Blick von drüben* zueigen gemacht, den
(vgl. RUSSLAND) Blick des Provinzlers, des Emigranten, des Forschers.

P

PERSPEKTIVE

Gogols Vorstellung einer grossstädtischen Prachtstrasse, in der sämtliche Architekturformen - vom hanseatischen Bürgerhaus bis zum grusinischen Minarett - unter *einer* gemeinsamen Perspektive exponiert gewesen wären, entsprach (und entspricht noch heute, wenn auch, leider, unbemerkt) sein im eigentlichen Wort-

auf-löst oder zer-fetzt oder in Atome zer-schlägt!" Gogol seinerseits hat immer wieder (zuletzt in der "Autorenbeichte") darüber geklagt, dass die Welt *in seinem Kopf* geborsten sei, sich bis zur Unkenntlichkeit zerbröselte habe und deshalb nicht länger als Vorbild für künstlerische Darstellung dienen könne: "...so kam bei mir alles verkrampft und erzwungen heraus, und... ich erkannte deutlich, dass ich nicht länger ohne einen Plan würde schreiben können, der klar zu sein und die Handlung bis ins einzelne zu bestimmen hätte..." Mit Wut und Entsetzen haben in der Folge - nach Gogol - Autoren wie Dostojewskij, Grigorjew und selbst ein Turgenjew die Evidenzformel $2 \times 2 = 4$ von der "Lebens"-Praxis her zu widerlegen und aufzuheben versucht, doch erst bei den Imaginisten des frühen 20. Jahrhunderts gelang, von der Kunst her, der polemische Gegenzug: $2 \times 2 = 5!$

(vgl. BAU-WERK, LITERATUR) sinn kritikloses Literaturverständnis. Literatur und Architektur hat sich Gogol gleicherweise - und ausschliesslich - *ensyklopädisch* gedacht, als ein textuelles PERPETUUM MOBILE les Perpetuum mobile, das alle je dagewesenen Gattungen und Stile ineinanderrühren sollte; folgerichtig hat er denn auch seinen einzigen Roman, "Die Toten Seelen", als Poem geschrieben, das Volkslied als Grabspruch der Nation bezeichnet, den Theaterzettel als Gedicht gelesen. "Schau dich um! Alles ist jetzt Gegenstand für den Dichter..."

PROSA

POESIE

Q

QUELLEN *Belesen* war Gogol nicht; die literarischen Quellen, von denen er, ohne sie je zu erschöpfen, *lebte*, blieben auf die Bibel, den russischen Homer, die Volksdichtung, das Sprichwort, die *faits divers* aus der "Nordbiene" beschränkt. Dazu kam allerdings "eine grosse Zahl höchst uninteressanter Bücher", deren diagonale Lektüre für Gogol nicht weniger anregend gewesen sein dürfte als die "hohe Literatur", von der er sich und sein Werk *erbauen* liess. Wer also wäre der Autor? Was? In unverschämter, ja obszöner Selbstbescheidung hat sich Gogol, durchaus überzeugend, als "Schreiberling" und "Hündelein" präsentiert¹⁶: der Literat - ein Detektiv! ein sekretärer Schnüffler! Werkspion! Nachfahr und Kopist! Der Schriftsteller - ein Abschreiber!

(vgl. LITERATUR)

(vgl. LEBEN)

R

RUSSLAND Russland (*Rossija*) war für Gogol ein monumentaler weiblicher Bau, ein poetisches Imperium, in dem er, der Autor, zu verschwinden, sich aufzulösen

¹⁶ Vgl. dazu Helmut Heissenbüttels autobiographische "Hundsgeschichte" (*Das Ende der Alternative*, Stuttgart 1980, S.72ff).

drohte und von dem er sich nur durch einen lebensgefährlichen *Sprung* abzusetzen vermochte: durch freiwillige Emigration. "Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit das grosse Staunen zu erwähnen, das viele darüber bekundeten, dass ich so sehr *Nachrichten über Russland* wünschte, dabei selbst aber im Ausland blieb; diese Leute bedachten nicht, dass ich... dieses *Fernsein von Russland* brauchte, damit ich in Gedanken mit umso stärkerem Empfinden *in Russland verweilen* konnte." So - genauso - hielt es Gogol, im Unterschied zu Attila, mit der Frau, vor der er sich, um nicht verschlungen und verdaut zu werden, in der Hochzeitsnacht durch einen gewagten Satz aus dem Fenster zu *ratten* suchte.¹⁷

(vgl. OPTIK)

(vgl. HOCHZEIT)

S

"*Schuld und Sühne*" - unter diesem Titel hat Gogol jenes seiner sieben Leben verbracht, das später von Dostojewskij in einen Kriminalroman umgearbeitet und, dem Geschmack der Zeit entsprechend, mit einem melodramatischen Schluss versehen wurde. Gogols ungeheuerliche Schuld residierte, so glaubte der Autor zu *wissen*, in seiner Kunst, und folglich konnte die Sühne einzig durch konsequenten Kunsthass, der letztlich zum Freitod des Autors führen musste, geleistet werden. In Gogols Katechismus findet sich denn auch die folgende Empfehlung ("an einen kurzsichtigen Freund"): "Bete zu Gott, dass dir irgendein *unerträgliches* Missgeschick zustosse; dass sich ein Mensch finde, der dich tief beleidigt und *vor aller Augen* derart blossstellt, dass du nicht mehr weisst, wo du dich vor

SCHLUSS

SCHULD

SÜHNE

17 Vgl. dazu die entsprechenden Regieanweisungen (*Die Heirat*, XXI. Auftritt): "Nach einem Schweigen - -
- er tritt ans Fenster - - - er steigt aufs Fensterbrett - - -
jetzt springt er auf die Strasse hinunter - - - man hört ihn döhnen und stöhnen - - -"

SCHAM, SCHLAG Scham verstecken sollst, und *auf einen Schlag* alle empfindlichsten Saiten deiner Eigenliebe zerreisst..."
- "Naja, Bruder, *du* hast eben den Teufel zustande gebracht! Darum beeilst du dich so (und bedrängst mich erst recht!), *meine* Vergangenheit zu verleugnen und *deinen* literarischen Weg als Irrgang zu blockieren. *Mein* Schuldgefühl ist nämlich aus dem Bewusstsein der Macht der *dir* innewohnenden magischen Impulse entstanden. Da aber *ich* die Heiligkeit (welche allein diese furchtbare Teufelskunst in das erlösende Licht der Auferstehung - klar? - verwandeln konnte) nicht erreichte, war *dir*, dem Autor, die Hölle gewiss..."
(vgl. FEUER)

T

"Was du nicht sagst! Was du nicht tust! Es ist zum Totleben..." Gogols reales, biographisch wie auch literarisch überprüfbares Totleben bestand - ich vereinfache besuchshalber! - darin, dass er sich bei lebendigem Leib von allen andern verweisen liess, dafür aber den Tod als Erfüllung des Seins denunzierte:¹⁸ als die pralle, unaufhaltsam anschwellende, dennoch nie ausreifende Fülle kosmischer Trivialität. (Nicht zufällig hat Wjasemskij "*Die Toten Seelen*" mit Holbeins Totentanz und den Autor mit dem Toten Christus verglichen! Und ausgerechnet in dieser Leichenluft geht das Poem wie ein Hefeteig auf, schwillt an und bringt reichen Ertrag an mancherlei Materialien und Fressalien, an Füllstoff und feinsten Leibern, an Bau- und Redeteilen.) "Eine Leiter!" Das war Gogols letzter Wunsch.
Luft!
TAT, TOTLEBEN
TOD
(vgl. LEBEN)

18 Siehe neuerdings auch Samuel Beckett, *Le Dépeupleur/Der Verwaisener* (Frankfurt a.M. 1972).

U

UNIFORM

Schon als Kind und noch als Dichter hatte Gogol nur den einen weltlichen Wunsch: Beamter zu werden, ein Amt zu bekleiden, und das heisst - eine Uniform zu tragen. Doch der Autor hat es bloss zum Professor gebracht, und auch in dieser (übrigens recht kurzfristigen) Beamtung hat er das Ornat - einen weiten, bis zum Boden reichenden Rock - als *Dichter* getragen. Alles was Rang und Namen hatte, war für Gogol, versteht sich, Poet. "Jetzt dünken mich alle Aemter gleich, alle Aufgaben scheinen mir gleichermassen bedeutsam, von der geringsten bis zur gewaltigsten, wenn man sie nur mit dem rechten, das Bedeutsame erkennenden Blick betrachtet... Zudem bin ich überzeugt, dass man Amt und Aufgabe auch um seiner selbst willen braucht, für - " - "... kein Wunder also, wenn unter all den beamteten Autoren mal wieder *einer sich beim Schreiben so überanstrengte, dass er die Schwindsucht bekam und starb.*" (Aus dem Jenseits lässt auch der "Schreiber" Baschmatschkin als *Schriftsteller* grüssen! Wer von euch Autoren hat sich die Uniform noch *nicht* anmessen lassen? Vortreten! Es kommen frühere Zeiten...)

(vgl. LITERATUR)

V

VERGEHEN

Das Leben, Autor, ist ein doppeltes Vergehen, Schuld und Sühne, freier Fall, ist eine Falle, die dich hat und hält, bis du - aber wirklich! - vergehst. (Ob du dich an jenen chinesischen Meister erinnerst, der sein Lebens-Werk vollendete, indem er darin aufging und verschwand? Benjamin Canetti hat davon berichtet.) Während du, Autor, dir Unsterblichkeit erschreibst, verrätst du "Gogol" ans Praeteritum; unter den lebendigen Augen des von ihm geschaffenen Porträts wird er verendet *sein*, vollendet: ein Greis, ein Kind! "Denk an Kant, der in seinen letzten Jahren gänzlich

(vgl. BAU-WERK,
FEUER)

VOLLENDUNG

- VERLUST das Gedächtnis verlor und, als er starb, wie ein Kind war!" Doch kehren wir nun, über Kind und Kant, zurück zu K., der, was hiermit einmal mehr vermerkt sei, an einem Märznachmittag des Jahres 1915 (*in Erwartung von Ottlas Besuch*) "Gogols Aufsatz über Lyrik" las¹⁹, einen Text, als dessen geheimer Mitverfasser wohl Jasykow zu betrachten ist, obgleich Gogol als alleiniger Autor zeichnet. "Wie dem auch sei", schreibt er am 5. Juni 1845 an seinen Dichterfreund, "meine Krankheit nimmt ihren natürlichen Verlauf. Sie ist nichts anderes als Auszehrung... *Ich nehme jetzt ab und werde zusehends weniger*, nicht von Tag zu Tag, sondern von Stunde zu Stunde. Meine Hände werden überhaupt nicht mehr warm und sind angeschwollen, als hätte ich Wasser. Weder die Kunst noch irgendwas anderes - nicht mal ein Klimawechsel - kann etwas *ändern*, und ich erhoffe von dieser Seite keine Hilfe mehr. Aber mit Gewissheit kann ich das eine sagen: ein Wink von *Ihm* genügt, und der Tote würde - auch wenn *Ich* den letzten Atemzug getan hätte und mein Körper bereits in Verwesung überginge - sofort auferstehen..." Man sieht: Gogols Glaubenspraxis hatte mit dem theatralischen Ueberlebenskampf eines Hungerkünstlers manches gemeinsam.
- (vgl. AUTOR)
- VERLAUF ihren natürlichen Verlauf. Sie ist nichts anderes als Auszehrung... *Ich nehme jetzt ab und werde zusehends weniger*, nicht von Tag zu Tag, sondern von Stunde zu Stunde. Meine Hände werden überhaupt nicht mehr warm
- (vgl. KRANKHEIT)
- VERWESUNG und sind angeschwollen, als hätte ich Wasser. Weder die Kunst noch irgendwas anderes - nicht mal ein Klimawechsel - kann etwas *ändern*, und ich erhoffe von dieser Seite keine Hilfe mehr. Aber mit Gewissheit kann ich das eine sagen: ein Wink von *Ihm* genügt, und der Tote würde - auch wenn *Ich* den letzten Atemzug getan hätte und mein Körper bereits in Verwesung überginge - sofort auferstehen..." Man sieht: Gogols Glaubenspraxis hatte mit dem theatralischen Ueberlebenskampf eines Hungerkünstlers manches gemeinsam.

W

- WEIBLICHES Weibliches war ihm zuwider; am schlimmsten - Damen und Huren von Welt, Mütter und Frauen von Männern. "Ergibt's sich, dass ich zwischen Weibern sitze, so trifft es mich am allerschwersten; denn dann werde ich mich weder mit den Ellbogen aufstützen noch ungestört schlafen können." Erträglich, bisweilen sogar angenehm waren ihm einzig (sofern sie *unerreichbar* blieben!) Novizinnen und Nymphchen im Alter zwischen elf
- WEIB, WEIBER

19 Franz Kafka, *Tagebücher, 1910-1923* (o.O. 1954), S.467.

und höchstens fünfzehn Jahren, namentlich dann, wenn es sich - wie in den "Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen" - um die Töchter hochgestellter Amtspersonen handelte, oder aber - wie in "Wlj" - um tote, der Kinderwie der Frauenwelt entrückte Mädchen: *Puppen*. (Vor dem achtlos und undeutlich skizzierten Hintergrund von Gogols ereignisarmem Leben "hoben sich, klar und bis in die feinsten Einzelheiten ausgeführt, die zarten Züge eines reizenden Blondinchens ab, das süsse Oval ihres Gesichts, die unendliche Schlankheit der Gestalt, wie man sie nur bei ganz jungen Mädchen sieht, die das Pensionat erst einige Monate hinter sich haben, und ihr schlichtes weisses Kleid, das die anmutigen Linien ihrer kindlichen Glieder so schmiegsam umwallte. Einem schneeweiss schimmernden, kunstvoll aus Elfenbein geschnitzten Spielzeug gleichend, trat einzig sie, hell und diaphan, aus dem undurchdringlichen Dunkel hervor ...") Gogols *Problem* war - jenseits der sozialen Dunkelkammer, in der seine homosexuellen und nekrophilen Neigungen gelegentlich kritisch (unterscheidbar) wurden - ein ästhetisches, nicht ein klinisches Problem; dass es als solches nicht gelöst, nur beschrieben und durch Beschreibung zumindest gebannt werden kann, ist bei Nabokov zu lernen: als *Schmetterling* ist Humbert Humberts Lo-Lolita der Gogolschen Pannotschka entschlüpft.²⁰ *Kunst* um des "Lebens" willen!

WEISSE

²⁰ "Nackt", schreibt Vladimir Nabokov (*Lolita*, Reinbek 1964, S.135), "bis auf eine Socke und ein Talismanarmband, übers Bett gestreckt, von meinem Zaubertrank gebannt - so sah ich sie vor mir; ein Samthaarband noch zwischen den Fingern, ihr Körper - das Negativ eines rudimentären Badeanzugs auf die honigbraune Haut gezeichnet - zeigt mir seine blassen Brustknospen; im rosigen Lampenlicht glitzert ein kleines Vlies auf seinem Hügelchen." *Endlich!* "Der kalte Schlüssel mit seinem warmen hölzernen Anhänger war in meiner Tasche."

X/Y

X/Y

(vgl. NAME)

(vgl. UNIFORM)

Die Unbekannten (x/y) treten bei Gogol in der Regel als Doubletten auf und haben häufig die dramaturgisch wichtige Funktion von Türstehern oder Hintergrundfiguren. Nur selten tragen sie auch Namen (wie Bobtschinskij/Dobtschinskij), meistens aber handelt es sich lediglich um "zwei Damen", "zwei Angsthasen", "zwei Ratten von ungewöhnlicher Grösse" oder auch, wie hier, um "zwei Schellenten": "...der eine Gogol war weiss, der andere Gogol war schwarz. In Gestalt der beiden Gogols schwammen Gott der Allmächtige selbst und - Satan..." Diese Textstelle kann als besonders aufschlussreiches Beispiel dafür gelten, dass - und wie - die *Hellden* einer Erzählung (als Repräsentanten des Autorenstandpunkts) bisweilen zu Statisten degradiert und nur mehr als *Beamte* oder *Puppen* (als Spielfiguren des Autors) eingesetzt werden²¹, wobei die Doublette im vorliegenden Fall dem verdoppelten, aber noch immer von *einem* Mechanismus (Gogol/"Gogol"; Gott/Satan) zweier miteinander verbundener, funktional koordinierter Schellenten (weiss/schwarz) entspricht. Ein Verfahren übrigens, das Kafka - man denke an seine ununterscheidbaren, stets gemeinsam, oft auch in gleicher Reihenfolge auftretenden Zimmerherren und Mörder - zur triadischen Funktion erweitert hat.

Z

(vgl. NASE)

Zurück nun zum Anfang! Denken wir, dem Vorsitzenden des Erdballs folgend, die "Weltvomend"; und betonen wir richtig: "*Mirskõnza...*" Und nochmals - mit frisch gelüfteter Lesernase - in diagonalen Zeilensprüngen zum Füsschen des Windbergs! Und Laura ins

21 Siehe dazu Boris A. Uspenskij, *Poetik der Komposition* (Frankfurt a.M. 1975), S.177ff.

durchsichtige Ohr gehaucht: "*Ad montes!*" Denn das "Leben" des Autors ist eine Rückwärtsgeschichte, die wir, stets von neuem, nachzulesen, nachzutragen haben²²; sein "Werk" sind *wir*. "Der heutige Tag", so heisst es in einer Aufzeichnung Gogols vom 43. April des Jahres 2000, "ist der Tag des grössten Triumphs! Spanien hat wieder einen König!.. Dieser König ist 'Ich' ... Ich gestehe, die Erleuchtung kam mir wie ein Blitz. Ich kann mir nicht denken, wie ich mir denken konnte, ich sei ein Titularrat (ein Beamter!)... Jetzt aber sehe ich alles ganz deutlich, jetzt liegt alles auf der Hand..." Kehren wir also zum Anfang zurück, *in die Zukunft*.

(vgl. UNIFORM)

ZUKUNFT

22 Vgl. Welimir Chlebnikows Rückwärtsgeschichte "Weltvomend" (1913), in: *Werke*, II (Reinbek 1972), S.15ff.

MARINA CVETAEVA. STUDIEN UND MATERIALIEN.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B A N D 3

Inhalt: A. KROTH, Toward a New Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic World. - J. FARYNO, Iz zametok po poëtike Cvetaevoj. - O. G. REVZINA, Struktura poëtického teksta kak dominirujuščij faktor v raskrytii ego semantiki. - O. G. REVZINA, Znaki prepinanija v poëticheskom jazyke: dvoetožie v poëzii M. Cvetaevoj. - M.-L. BOTT, Studien zu Marina Cvetaevas Poem "Krysolov". Rattenfänger- und Kitež-Sage. - S. POLJAKOVA, Poëzija i pravda v cikle stichotvorenij Cvetaevoj "Podruga". V. SMETÁČEK, Ponjatie "žizni" v "Poëme Gory" Mariny Cvetaevoj. - I. KUDROVA, Polgoda v Pariže (k biografii Mariny Cvetaevoj). - V. M. VOLOSOV, I. KUDROVA, Pis'ma Mariny Cvetaevoj Evgeniju Lannu. - E. ĚTKIND, Marina Cvetaeva: Französische Texte. - M.-L. BOTT, Ein weiteres M. Cvetaeva gewidmetes Gedicht Rilkes. - S. POLJANINA, Neopublikovannoe pis'mo Cvetaevoj k N. S. Tichonovu. - V. LOSSKY, Marina Cvetaeva: Souvenirs de contemporains. - V. CHODASEVIČ, Zametki o stichach: "Molodec". - D. SVJATOPOPK-MIRSKIJ, "Krysolov" M. Cvetaevoj. - O. ANISIMOV, Marina Cvetaeva. - L. A. MNUCHIN, Cvetaeva: Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti (1910-1928).

Wien 1981. 310 Seiten. ÖS 250.-, DM 35.-, US-\$ 16.-

BESTELLUNG / ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, Liebiggasse 5, A-1010 Wien

Е R R А Т А

к статье С.И.Ельницкая, О некоторых чертах поэтического мира М. Цветаевой (III), *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 7, 1981, S.95-108.

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
95	11 св.	'Неист.' 'больше' 'Ист.'	'Неист.' 'больше' 'Ист.'
95	13 св.	'лосье'	'больше'
95	11 сн.	зрения зрячая	зрения зрячая
95	3 сн.	и др.) тела	и др.) тела
96	8 св.	выходец небожители	выходец ; небожители
96	10 св.	оппозиций	оппозиции
96	16 св.	стотислячно	стотислячной
96	10 сн.	типах	тисках
96	8 сн.	земное	земной
96	7 сн.	мельчайщую	мельчайшую
97	3 св.	видели	выделили
97	19 сн.	кварталь	квартал
97	10 сн.	ви-	вз-
97	6 сн.	жизни	жизни
98	2 св.	стручивание"	струнивание"
98	3 св.	ждет вещь	ждет конца вещь
98	6 св.	тюрьме	трьме
98	10 св.	в ущелье сдавленность	в ущелье , сдавленность
98	11 сн.	сит	сить
98	10 сн.	опутывает	опутывать
98	8 сн.	... в толп...	... как в ватном Отчем халате ... чапнем в тепле ... как в стойле.
98	6 сн.	в клетку позолотие	в клетку, позолотие
99	6 св.	тогда	тога
99	6 св.	гран, .	грань.
99	12 св.	болезью	болезнью
99	12 св.	смысле	смысла
99	19 св.	так водой	как водой
100	7 сн.	пустошь мой	пустошь; мой
101	7 св.	дома семьи	дома, семьи,
101	13 сн.	лож	ложь
101	10 сн.	живая жизнь, Он -	живя жизнь, он -
101	5 сн.	меньше".	меньшее".

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
102	2 св.	ное	ные
102	8 св.	чан - више	чан, мысль - више
102	9 св.	учм	уст
102	18 св.	земная Если	земная ; Если
103	13 св.	испытывает	испытывает
103	12 сн.	негодную	негодую
104	20 св.	- знак	~ - знак
104	22 св.	- знак	∗ - знак
104	23 сн.	(TI)б,	(TI),
104	11 сн.	WSA 3	WSA-3
104	6 сн.	первый	певчий
104	3 сн.	WSA 4	WSA-4
105	3 св.	нарушенное	нарушенной
105	11 св.	WSA	WSA-
105	26 св.	WSA 3	WSA-3
105	16 сн.	соответствуют	сосуществуют
106	3 св.	'Низшему	'низшему
106	14 св.	действия до	действия по
106	20 св.	иллюстрирует	иллюстрирует
106	12 сн.	WSA 4, примечание 14 ,	WSA-4, примечание 14),
106	2 сн.	взгляда	взгляда
107	6 св.	сердцами	сединами
107	9 св.	Сравни	Сравни
107	28 св.	вишал	дмшал
107	10 сн.	идей	идеи
108	3 св.	ср.	(ср.
108	5 св.	жил - левой! ИП,236	жили - левой! ИП,236)
108	6 св.	выделено мною - С.Е.	[выделено мною - С.Е.]
108	7 св.	сказал Ц.	сказала Ц.
108	14 св.	поперхну	поперхусь
108	15 сн.	эмоциональном;	эмоциональном,
108	10 сн.	подробно рассмотрено в сит. 4	(подробно рассмотрено в сит. 4)