

BAND 6

1980

**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

BANKVERBINDUNG

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

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

I.P.SMIRNOV (Leningrad), O baročnom komizme	5
J.FARYNO (Warszawa), "Tajny remesla" Achmatovoj	17
R.G.GRÜBEL (Utrecht), Das frühe Werk Il'ja Sel'vinskijs: Der Entwurf einer konstruktivistischen Poetik (I)	83
K.EIMERMACHER (Bochum), Der literarische Normenwandel in der russischen Literatur der fünfziger Jahre	109
A.HANSEN-LÖVE (Wien), Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P.Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik	131
L.N.IORDANSKAJA / I.A.MEL'ČUK (Montreal), Konnotacija v lingvističeskoj semantike	191
E.N.SAVVINA (Moskva), O neadekvatnosti opisanija odnogo tipa sravnitel'nych konstrukcij s ispol'zovanijem ponjatija poverchnostno-sintaksičeskogo éllipsisa	211
A.BOGUSŁAWSKI (Warszawa), Inflectional Implications (with Special Reference to Russian Nouns)	231
G.C.CORBETT (Surrey), Naturalness and Markedness in Morpho- logical Rules: The Problem of Animacy in Russian	251
G.NEWKLOWSKY (Klagenfurt), Der russische Akzent. Morpho- logische Funktion und Prädiktabilität beim Substantiv	261
P.TROST (Praha), Der tschechisch-deutsche Makkaronismus	273
R.VEČERKA (Brno), Das Altkirchenslawische als Schrift- sprache Großmährens	279
J.DAŇHELKA (Olomouc), Funkce velkých písmen v českých pozděně středověkých rukopisech	299
N.B.THELIN (Oldenburg), Kommentarii avtora po povodu recenzii A.V.Isačenko na monografiju Nils B.Thelin, Notes on General and Russian Morphology	307

R E Z E N S I O N E N

Sravnitel'nyj ukazatel' sžužetov. Vostočnoslavjanskaja skazka. Sostaviteli: L.G.Barag, I.P.Berezovskij, K.P.Kabašnikov, N.V.Novikov (E.TUDOROVSKAJA)	317
M.Kopecký, Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory (J.VINTR)	329
J.Dorul'a, Slováci v dejinách jazykových vzťahov (P.TROST)	333
W.R.Schmalstieg, Th.F.Magner (Hrsg.), Sociolinguistic Problems in Czechoslovakia, Hungary, Romania and Yugoslavia (P.TROST)	334

Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache
in Kärnten (Grundsätzliches und Allgemeines). Hrsg. von
S.Hafner und E.Prunč (G.NEWKLOWSKY) 337

T E X T E

Vladimir KAZAKOV (Moskva), Klejměnaža noč'.
Poéma v čtyřech scénach 345

И. П. СМЕРНОВ (Ленинград)

О БАРОЧНОМ КОМИЗМЕ

В статье "Древнерусский смех и логика комического" (Труды Отдела древнерусской литературы, т. XXXII. Текстология и поэтика русской литературы XI-XVII веков. Л. 1977, стр. 305-316) я попытался определить те мыслительные операции, в результате которых возникает комическое высказывание. Во всяком высказывании необходимо различать три аспекта: план объема значений, план содержания значений и план следования значений. Объем значений комического текста характеризуется смешением культурного и природного начал. По этой причине действие комических текстов происходит в таких локусах, где человек оказывается на грани культуры и природы, - в бане, за пиршественным столом, в супружеской постели, в кабинете врача, в зоопарке и т.п. Содержание значений в этих текстах отличается тем, что изображаемому явлению вменяется признак, прямо противоположный ожидаемому. Комический герой остается голодным за столом, не может помыться в бане, обнаруживает любовника на супружеском ложе, сталкивается с некомпетентным лекарем, ведет себя подобно животному в зоопарке. Наконец, чтобы понять, как осуществляется комбинирование комических значений, как производится вывод одного значения из другого, учтем, что, вообще говоря, возможны четыре сочетания смысловых элементов: прямой порядок (если x , то y), инверсия (если $-x$, то $-y$), конверсия (если y , то x) и контрапозитивный порядок, то есть инверсия конверсии (если $-y$, то $-x$). Сообщение, претендующее на то, чтобы быть смешным, строится по контрапозитивному принципу. Это означает, что агенс и пациенс такого сообщения теряют свои функции, получают обратные и меняются при этом позициями по отношению друг к другу. Если, допустим, перед нами пара врач-больной, то действия второго (антипациенса) будут таковы, что доведут до болезни или смерти самого врача. Возможны и другие пути контрапозитивного разрешения этой ситуации, например, "вылечение" лжелекарем (антиагенса) отсутствующих недугов или оказание такой "помощи", которая сводит здорового в могилу.

Итак, акт порождения комического высказывания состоит в том, чтобы сконструировать ситуацию, которая отвечала бы трем только-что перечисленным правилам: 1) правилу смещения несовместимых смысловых объемов; 2) правилу замены признака описываемого явления на противоположный; 3) правилу контрапозитивного развертывания значений.¹

По-видимому, эти логические процедуры имеют универсальную природу, не зависят от историко-культурного времени. Задачи этой статьи в том, чтобы выяснить, как универсальные правила порождения смеха трансформируются в культурной практике XVII-начала XVIII вв.

Если принять во внимание системный характер всякого типа культуры, то следует предположить, что разные тексты, создаваемые в рамках той или иной традиции, должны объединять отражаемые в них реалии с помощью одного и того же вида связи. Другими словами, всякий тип культуры делает познавательно актуальным какое-то одно отношение между попадающими в его поле зрения объектами и тем самым упорядочивает разносортные объекты, становящиеся элементами целостного смыслового мира данной культуры.

Что касается эпохи барокко, то в ее логическое основание, как указывали уже многие исследователи, была положена идея снятия контрастов, то есть "выявления соответствий в несходном",² замещения существующих в познавательной норме дизъюнкций конъюнкциями. "Разделять, чтобы объединять, - вот формула барочного порядка", - пишет Жерар Женетт.³ Эта познавательная установка ведет к тому, что фигуры противника и помощника героя совмещаются барочными текстами в одном лице (ср. хотя бы "Повесть о Савве Грудцыне", где бес одновременно и способствует успешным действиям героя и вредит ему).⁴ Если перейти на вербальный уровень текстов XVII-начала XVIII вв, то их парафрастическую стилистику можно охарактеризовать словами Р.О. Якобсона, раскрывающими сущность меж- и внутриязыкового перевода,⁵ который бывает всегда нацелен на поиск "эквивалентности при сужествовании различия".⁶

Подчиняя себе среди других жанров (художественной) речи и словесную комикку, установка на снятие контрастов должна была видоизменить второе из тех трех правил порождения смеха, о которых говорилось выше. Барочный комический текст, как и всякое смеховое сообщение, приписывает объекту признак, нарушающий читательское

ожидание, но делает это, чтобы вместе с тем отменить противопоставление комического объекта некомическому. Иначе говоря, барочный смех освещает осмеиваемое явление не как исключительное, но как рядовое, узуальное, привычное, входящее в ряд эквивалентных явлений. Можно сказать, что барочный комизм универсален по своей природе, что он не проводит строгих различий между смешным и несмешным.

Если один комический герой противопоставляется другому персонажу, то этот другой оказывается неотличимым от первого,⁷ как это имеет место в "Повести о Фоме и Ереме" ("Ерема был крив, а Фома з бельмом"⁸). Другим следствием установки, о которой идет речь, было то, что реалия, наделенная исключительным свойством, попадала в один контекст с реалией, не противоречащей здравому смыслу (ср. в "Росписи о приданом": "...шуба соболья, а другая сомовья", стр. 98). Под этим углом зрения закономерно, что "Сказание о роскошном житии и веселии" подытоживает описание фантастической страны изобилия указанием на путь в нее, которое составлено из аутентичных топонимов. (Но при этом перечень топонимов по мере развития превращается в неленицу: "А прямая дорога до того веселья от Кракова до Аршавы и на Мозовшу, а оттуда на Ригу и Ливлянд [...] А кого перевезут Дунай, тот домой не думай", стр. 33).⁹

Само исключительное свойство, позволяющее отнести изображаемую реалию в разряд комических, "остранить" ее, осмысливается как результат суммирования (конъюнкции) двух признаков, находящихся в отношении взаимоисключения (дизъюнкции). Поэтому место основного трюпа занимает в смеховых памятниках XVII в. комический оксюморон (ср. хотя бы один из рецептов "Лечебника на иноземцев": "Сухой толченой воды 6 золотников, да взять из той же обтеки горностальны яйца желток, смешать з гусиным бродом большой реки", стр. 96). У комической реалии обнаруживается не просто некоторый исключительный признак, но сразу два необычных и противоречащих друг другу свойства. Большого лечат не просто водой,¹⁰ которой вылечить нельзя, но сухой водой.

Барочная перефразировка комических текстов предшествующих эпох направлена на то, чтобы расширить область смешного и включить туда такой материал, который находится в оппозиции к материалу перефразируемого произведения. Так, сложенная, вероятно, в конце XVI в. "Повесть о Ерше Ершовиче",¹¹ принадлежа к распространенному в мировой средневековой литературе жанру животного эпоса, рисовала

рыбье царство как подобное людскому сообществу, переосмысляя под комическим углом зрения процедуры судопроизводства. Созданный же в XVII-XVIII вв. раешный рассказ о ловле и съедении Ерша, охватывая сетью рифм разные людские имена ("Пришел Богдан да ерша Бог дал..." и т.д., стр. 15), выступает как своего рода антитезис старшей редакции памятника - делает предметом комизма не животный мир, а мир человека и его личных знаков, то есть универсализует смех. Тот же процесс прослеживается и в "Росписи о приданом". Ей предшествовала в литературе XVI в. "Повесть о старом мужике и молодой девице", построенная в форме диалога-перебранки (переведенный в словесный план архетипический мотив битвы-свадьбы) между сватающимся стариком и отказывающейся "содеяти" с ним "утеху" "прекрасной девицей". Диалог, который ведут персонажи "Повести...", разворачивается таким образом, что в величальных репликах жениха невеста сопоставляется с символами гармонического единства ("Словеса сия сложила, аки древа листием украсила"¹²), тогда как в ответах героини ее осмеиваемый партнер сравнивается с разнообразными символами отверженности, одиночества и болезни. В "Росписи..." осмеянию подвергается уже сама невеста. Совершающаяся в XVII в. универсализация смеха делает ясными те культурологические предпосылки, в силу которых именно в это время усиливаются гонения на профессиональных носителей комизма - скоморохов.

И барокко, и средневековью было свойственно обращение смеха на самих смеющихся (исследованное М.М. Бахтиным и - на русском материале - Д.С. Лихачевым). Однако в средневековой культуре замыкание смеха на смеющемся давало такую ситуацию, когда субъект и объект комизма были представлены одним лицом (как в "Молении Даниила Заточника"). В эпоху барокко субъект и объект смеха могут быть представлены разными, но одинаково подпадающими под действие смеха лицами. Смеющийся и осмеиваемый - это не неразложимое образование, но единство и контраст в одно и то же время. Барокко выводит смеющегося за пределы комического текста, дабы затем снова вернуть его туда. Существует лубочный рисунок "Трое нас с тобой шальных блажных дураков", изображающий двух персонажей, - третьим оказывается сам зритель, причем, важно, что любой зритель, кем бы он ни был.¹³ (Сюда же следует отнести насмешки над читателем в концовке "Росписи о приданом"). Одновременно единством и раздельностью субъекта и объекта смеха определяется специфика барочного

карнавала. В "сумасброднейшем, всешутейшем и всепьянейшем соборе" Петра I традиционный объект карнавального веселья - верхушка общества - сама вершит карнавальное действие, которое, однако, не сливается со всенародным, выступает как привилегия приближенных царствующей особы. Происходит узурпация смеха, осуществляемая теми, кто по своему социальному положению может быть и комическим объектом и комическим субъектом.

Мир становится смешным на протяжении всей своей истории - от начала до конца. Достаточно вспомнить комическую перелицовку ветхозаветной истории об Адаме и Еве, произведенную Аввакумом в "Снискании и собрании о Божестве и о твари и како созда Бог человека". По версии Аввакума (я отвлекаюсь сейчас от обсуждения вопроса об ее источниках), Адам и Ева совершили грех лободения, напившись пьяными: "Проспалис/ь/, бѣдые, с похмел/ь/я, ано и самим себя сором: борода и усъ в блевотинѣ, а от гузна вес/ь/ и до ногъ в говнѣхъ, голова кругом идетъ со здоровныхъ чаш".¹⁴ Быть может, тем, что смех стал в XVII в. охватывать всю историю человека, объясняется актуализация архаических и - шире - архетипических мотивов в комических памятниках этой эпохи. В "Лечебнике на иноземцев" совет больному покрыться "неводными мережными крылами в однарьдъ", по-видимому, восходит к одной из процедур старинного масленичного обряда, который сохранился на окраинах России вплоть до начала XX в. и был зарегистрирован М.К. Азадовским: "Один из участников "облекается в сеть". Она должна изображать ризу священника. В руки он берет за длинную тесемку "олочку" (вид обуви) и, помахивая этой олочкой, подражает действиям кадящего священнослужителя".¹⁵ В "Повести о бражнике" герой, "толкаящийся" в двери рая, просит всех, кто вступает с ним в пререкания, называть свои имена ("Ты, господине, кто? глас твой слышу, а имени твоего не вею", - говорит он Петру и Павлу, Давиду и др., стр. 85) и затем, прибегая к аргументам ad personam, "посрамляет" каждого из них и добивается впуска в "святые врата". Поскольку после открытия имен райские обитатели попадают в проигрышное положение, постольку следует считать, что здесь присутствует реликтовое представление об опасности, возникающей при неосторожном произнесении имени, причем эта мифологема объединяется с другим древнейшим представлением - мотивом невидимости того, кто принадлежит к потустороннему миру. Архаизирующей тенденцией проникнута и сама форма "Повести о бражнике", которая

строится по целному принципу (воспроизведение одинаковых ситуаций с заменой одного из двух действующих в этих ситуациях лиц), что позволяет соотносить этот текст с кумулятивной сказкой. Список аналогичных примеров было бы нетрудно продолжить.

Приведенная выше выдержка из произведения Аввакума делает очевидным тот факт, что культура XVII в. была склонна перефразировать трагические памятники в буффонадных сочинениях. С другой стороны, традиционный комический персонаж, скажем, пьяница в "Повести о Горе-Злочастии", мог попасть в трагическое положение. Вследствие присущей барокко универсализации смеха в сферу комических текстов были втянуты и такие речевые жанры, которые имели утилитарную функцию. Можно указать в этой связи на "Азбуку о голом и небогатом человеке", помимо прочего, служившей, судя по опубликованной С.С. Люнденом приписке поляка Васьки Прокофьева к "Азбуке", для целей обучения русскому языку.¹⁶

Комический герой любой эпохи - это отчужденный от общества человек, это одиночка, наделенная некоторым исключительным свойством. В XVII в. подобного рода отчужденный герой превращается в собирательного или становится членом коллектива.¹⁷ Неспроста "Послание дворительное недругу" открывается формулой, в которую может быть подставлено любое имя как отправителя, так и получателя ("Господину имя рек имя рек челом бьет", стр. 30). Столь же не случайно, что в "Калязинской челобитной" смехом охватывается монастырская братия целой обители. Рецепты "Лечебника на иноземцев" (тема врачевания, влекущего за собой умерщвление или не дающего никаких результатов, - ср. выше) адресуются не отдельному лицу, но всем чужеземцам без какой бы то ни было дифференциации. Показательно, что когда много позднее Лесков использовал мотивы "Лечебника на иноземцев" в рассказе "Несмертельный Голован", он перевернул смысл текста XVII в.: согласно народному толку, два иностранца-аптекаря - немец и поляк - утаивают от русских людей во время эпидемии оленьи слезы и безоар-камень, якобы спасающие от чумы. Отчуждаемые персонажи у Лескова утратили свой коллективный статус (но при этом такой статус приобрели персонажи отчуждающие).

Перевод комического героя на роль рядового человека, подобного другим, отразился и в том, что центральным действующим лицом большинства смеховых памятников XVII-начала XVIII вв. стал пьяница (ср., в частности, "Историю о двух товарищах, имеющих между собою разго-

воры, из которых один любил пить вино, а другой не любил", "О чарках, сколько надобно кому пить", "Повесть о бражнике"¹⁸ и другие аналогичные произведения). Специфика ряда сакральных пародий, появившихся в эпоху барокко (таких, как "Служба кабаку" или близкого к ней украинского текста XVIII в. - "Служба пиворезам"), состоит именно в том, что они соединяют в себе профессиональную речь с хмельной болтовней. Существенно, что стремившаяся к сближению полярных ценностных категорий литература XVII-начала XVIII вв. не знала однозначного отношения к теме пьянства, которое одновременно и осуждалось ("Повесть о происхождении винокурения", "Повесть о высокоумном хмелю" и др.), и допускалось (так, "Повесть о бражнике" утверждала право социально обездоленного персонажа на воздаяние). Подобного рода амбивалентность нашла наиболее отчетливое выражение в "Истории о двух товарищах...", где в споре Нельющего и Пьяницы ни тому, ни другому не удается доказать свою правоту (Нельющий видит в невоздержанности причину отпадения человека от общества, Пьяница убеждает его, что вино солидаризирует человека с коллективом).

Чтобы достичь более полной концептуализации барочного смеха, следует иметь в виду, что барокко относится к числу так называемых вторичных стилей (термин Д.С. Лихачева¹⁹). Вторичные стили (к которым, кроме барокко, принадлежат, например, романтизм и символизм) членят действительность на данное и искомое таким образом, что делают познавательно актуальным не чувственно воспринимаемое, а мыслимое, не эмпирическое, а трансцендентное (то есть, в иных терминах, трактуют мир как текст, имеющий план выражения и план содержания).²⁰ В отличие от других вторичных стилей барокко, повсюду старавшееся обнаружить сходство несходного, связывало чувственно воспринимаемый и мыслимый миры отношением эквивалентности. Поэтому опытная среда выступала в культуре XVII-начала XVIII вв. как маска запредельной действительности.²¹

Поскольку любое комическое высказывание представляет собой контрапозитивную трансформацию той культуры, в которой оно создается, поскольку барочный смех - это смех над человеком, либо демаскировавшим себя (откуда мотив "голового" в памятниках XVII в.; ср., например: "Феризы были у меня хорошие рагоженныя, а завяски были долгиа мачалныя, и те лихия люди за долг стадили, а меня совсем обнажили"),²² либо ставшим жертвой каких-либо маскирующих действий (таковы, скажем, судья в "Повести о Шемякином суде", обманутый бедня-

ком, или крестьянин из "Повести о крестьянском сыне", принявший вора за ангела). Комический персонаж попадает в ситуации, которые строятся по принципу *quid pro quo*,²³ и не может найти правильный выход из них. По этому поводу стоит обратить внимание и на насыщенность барочных комических текстов маскирующими их авторов псевдонимами (ср. в "Росписи о приданом": "А у записи сидели: с/ват/ Еремей да жених Тимофей, кот да кошка, да п/оп/ Тимошка, да сторож Филимошка", стр. 98).

Вместо заключения я приведу две цитаты из работ В.Я. Проппа о комизме, разделенных более чем тридцатилетним промежутком. В статье "Ритуальный смех в фольклоре", появившейся в 1939 г., он писал: "...невозможно дать общего философского определения комического и смеха: такое определение может быть только историческим".²⁴ Позднее В.Я. Пропп отказался от этого утверждения: "Род комизма только один, разнообразие же его есть разнообразие видов и разновидностей".²⁵ Однако с позиций, принятых в настоящей статье, между этими двумя суждениями нет противоречия. Существуют универсальные предпосылки порождения смеха, но на каждой фазе культурного развития они реализуются в исторически неповторимой форме.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ср. близкий подход к смеху: Ю.К.ЩЕГЛОВ, К описанию смысла связанного текста, VII, ч. 1 (= Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике ИРЯ АН СССР, вып. 101). М., 1977, стр. 14. См. также: Ю.К. ЩЕГЛОВ, Семиотический анализ одного типа юмора. - В кн.: Семиотика и информатика, вып. 6. Грамматические и семантические проблемы. М., 1975, стр. 178.
2. Л. СОФРОНОВА, Об анализе литературного произведения эпохи барокко. - Советское славяноведение, 1975, № 5, стр. 42.
3. Gérard GENETTE, *Figures*, 1. Paris, 1966, p. 39.
4. Подчеркну, что мысль о близости различного проходит через все разделы культуры барокко, присутствуя не только в художественных, но и в научных сочинениях. Ф. Бэкон, например, считает, что теплая вода быстрее замерзает, чем холодная. Интересно, что с позиций Т.Куна это "наблюдение" Ф.Бэкона кажется не более чем "странным" (Т.КУН, Структура научных революций. М., 1977, стр.35-36).

5. Отсюда, между прочим, показательная для словесного искусства XVII в. неразграниченность переводческого и оригинального творчества (например, в "Пентатеугуме" Яна Белобоцкого).
6. Роман ЯКОВСОН, О лингвистических аспектах перевода. - В кн.: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978, стр. 18.
7. Ср. с этой точки зрения комизм "Дон-Кихота", распространяющийся не только на "низкого" персонажа, но и на его "высокого" партнера. Продолжая пример с "Повестью о Савве Грудцыне", следует заметить, что она атрибутирует смех сразу двум противоборствующим персонажам - бесу и Богородице (правда, в последнем случае смех редуцирован до улыбки).
8. Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статьи и комментарии В.П. Адриановой-Перетц, изд. 2-е, дополненное. М., 1977, стр. 34. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте статьи в скобках.
9. Немотивированные изменения ориентации в этом примере, приводящие к комическому абсурду, связаны со свойственным пространственной концепции эпохи барокко восприятием противоположно направленных векторов как равнонаправленных (ср. также "хаотические" перемещения героев рыцарских повестей XVII в. или частые изменения маршрута путешествующего по России Саввы Грудцына). Эта черта барочной культуры, как и многие другие ее показатели, имеет интересные параллели в искусстве постсимволизма. Ср., например, метафоры Маяковского, в которых отсутствует контраст между верхом и низом ("Город вывернулся вдруг, пьяный на шляпы полет" (В. МАЯКОВСКИЙ, Полное собрание сочинений. т. 1, М., 1955, стр. 58); "Разве так красиво смерть бежала б в небе паркета!" (там же, стр. 92); "небесный паркет" (там же, стр. 183) и т.п.), или одну из деклараций К. Малевича в письме, датированном 1916 годом: "Мы вырываем буквы из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободы движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки)" (К.С. МАЛЕВИЧ, Письма к М.В. Матюшину. Публикация Е.Ф. Ковтуна. - В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, стр. 191). О других схождениях барокко с постсимволизмом см.: И.П. СМЕРНОВ, Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. - В кн.: Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979, стр. 335-361.
10. Как заметил А.М. Панченко (устное сообщение), в мотиве лечения водой, возможно, содержится намек на Петровские новшества (именно Петр впервые ввел в русский обиход водолечение). Интересно, что романтическое сознание, стремившееся прежде всего раскрыть иррефлективность, несамостоятельность вещей и явлений (см. об этом: И.П. СМЕРНОВ, О подделках А.И. Сулакадзевым древнерусских памятников. (Место мистификации в истории культуры). - Труды Отдела древнерусской литературы, т. XXXIV. Л., 1979), превратило лечение водой из раритета в массовую моду. Что касается оксюморонов "Лечебника...", то они оказались актуальными и для литературы XVIII в., однако, там оксюмороны основывались не на конкретных, но на отвлеченных смыслах; ср.

количественные характеристики неизмеряемых абстрактных понятий в чулковском журнале "И то и сьо": "Московской части в доме купца Разгильцьева продается различного сорту весьма изрядное дурачество. Как то, например: незнание самого себя, гнусное суеверие и всякое невежество по двадцати копеек фунт, желающие покупать могут являться у него и прежде, нежели вступят в торг, во всякой выпить должен три ведра мартовского пива на тощак, и каждое ведро выпивать одним духом".

11. Н.А. БАКЛАНОВА, О датировке "Повести о Ерме Ершовиче". - Труды Отдела древнерусской литературы, т. X. М.-Л., 1954, стр. 310-331.
12. Хр. ЛОПАРЕВ, Сказание о молодце и о девице. Вновь найденная эротическая повесть народной литературы. СПб., 1894, стр. 10.
13. Ср. о вовлеченности зрителя внутрь лубочного изобразительного текста: Ю.М. ЛЮТМАН, Художественная природа русских народных картинок. - В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX вв. М., 1976, стр. 247-267.
14. Пустозерский сборник. Л., 1975, стр. 104.
15. Марк АЗАДОВСКИЙ, Беседы собирателя, изд. 2-е. Иркутск, 1925, стр. 50.
16. Siri Sverdrup LUNDEN, Список XVII века Азбуки о голом и небогатом человеке. - Scando-Slavica, t. IX. Copenhagen, 1963, pp. 169-185.
17. Барочному комизму вообще было свойственно совмещать в одном акте смех отчуждения с так называемым смехом принятия (термины Эмиля Дюпереля: E. DUPRÉEL, Le problème sociologique du rire. - Rev. philos. de la France et de l'Étranger, 1928, N 9 et 10); ср. о "примиряющем" смехе Аввакума над врагами: "Юмор служит ему способом изобразить его доброе отношение к окружающим его мучителям" (Д.С. ЛИХАЧЕВ, А.М. ПАНЧЕНКО, "Смеховой мир" древней Руси. Л., 1976, стр. 80).
18. В средневековых западно-европейских текстах, которые послужили источником "Повести о бражнике", в рай попадает после прений со святыми крестьянин (мельник), а не пьяница (см.: А.Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ, Памятники литературы повествовательной. - В кн.: А. ГАЛАХОВ, История русской словесности, древней и новой, изд. 3-е, т. 1, отд. 1. М., 1894, стр. 497-500).
19. Д.С. ЛИХАЧЕВ, Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, стр. 175 и след.
20. Подобное обсуждение этого вопроса см. в: И.Р. ДЭРИНГ, И.П. СМЕРНОВ Реализм: диахронический подход (в печати).
21. Этим объясняется распространенность мотивов маскировки в различных искусствах эпохи барокко и на различных структурных уровнях отдельных искусств. Так, в области стилистики литера-

турных текстов XVII в. прослеживается тенденция к зашифровке словесной информации в криптограммах (см. подробнее: Anthony HIPPISELY, *Cryptography in Simeon Polockij's Poetry*. - *Russian Literature*, 1977, V-5, p. 389-402). Для барочного мировидения показательны темы лицемерия, подлогов, несоответствия лица и должности и пр., которые проходят, например, через очерк Ко-тошкина "О России в царствование Алексея Михайловича": автор этого сочинения специально задерживает читательское внимание на том факте, что Московский государь употребляет одни титулы при общении с Востоком, другие же - более хвастливые - при общении с Западом; разоблачает притворство дьяков, которые, прикидываясь больными, отказываются от участия в посольствах; указывает на обманы женихов во время сватовства и т.д.

22. В.П. АДРИАНОВА-ПЕРЕЦ, Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.-Л., 1937, стр. 26.
23. На материале комедий Мольера эта особенность барочного смеха рассмотрена в: Ю.К. ЩЕГЛОВ, К описанию смысла связного текста, VII, ч.1, стр. 28 и след.
24. В.Я. ПРОПП, Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне). - Ученые записки ЛГУ, № 46. Серия филологических наук, вып. 3. Л., 1939, стр. 155.
25. В.Я. ПРОПП, Проблемы смеха и комизма. - Ученые записки ЛГУ, № 355. Серия филологических наук, вып. 76. (=Русская литература X-XX веков). Л., 1971, стр. 178.

"ТАЙНЫ РЕМЕСЛА" АХМАТОВОЙ

0. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

0.1. Цикл "Тайны ремесла" создан задним числом. Он не столько написан как новое отдельное целое, сколько с о с т а в л е н из уже имеющихся готовых и возникших в разное время стихотворений.

С точки зрения Ахматовой цикл этот отнюдь не простое тематическое объединение разрозненных вещей, а весьма определенное художественное единство. Эта интенция отражена как в снятии отдельных датировок и их стяжении в одну общую объединяющую дату "1936-1960" (в томе "Бег времени", вышедшем при участии поэтессы), так и в нарушенной хронологии внутри данного цикла (известной, конечно, не каждому читателю "Бега времени").

Исходя из этой интенции Ахматовой можно сказать, что с о с т а в я в ш и е цикл готовые стихотворения лишь текстуально тождественны своим разрозненным "подобиям": теперь они п е р е ч и т а н ы и п е р е о с м ы с л е н ы , а этим самым и в определенной мере с о з д а н ы заново в их смысловой структуре. Ахматова как автор и читатель (собственных вещей) вводит в цикл "удвоенные" тексты. И в этом состоит одна из особенностей данного цикла.¹

0.2. Другая особенность цикла раскрывается при сопоставлении хронологии с порядком следования составляющих его текстов (цифры в скобках указывают место стихотворения в цикле):

- | | | |
|--|---|----------------|
| (1) "Творчество" | - | 5 ноября 1936 |
| (2) "Мне ни к чему одические раты.." | - | 21 января 1940 |
| (8) "Про стихи" | - | апрель 1940 |
| (10) "Много еще, наверно, хочет.." | - | 1942 |
| (9) "О, как присто дыхание гвоздики.." | - | 1957 |
| (7) "Эпиграмма" | - | 1958 |

(3) "Муза"	-	лето 1959
(4) "Поэт"	-	лето 1959
(5) "Читатель"	-	лето 1959
(6) "Последнее стихотворение"	-	1 декабря 1959
Замысел	-	около 1960 ²
Работа над публикацией в "Беге времени"	-	до 1965

Легко заметить, что "циклизирующая" настроенность Ахматовой приходится на 1959 год - за небольшой промежуток времени (с лета по начало декабря) возникает четыре стихотворения откровенно тяготеющие к многоаспектной разработке темы "поэтического творчества" ("Муза", "Поэт", "Читатель", "Стихи" .)

Год 1940 в этом отношении менее показателен. Правда, интервал между "Мне ни к чему одические рати..." и "Про стихи" невелик - всего месяца два, однако в тематическом плане это скорее варианты (или даже "диалогии"), чем цикличность: в обоих разрабатывается один и тот же аспект - "стихи".

В итоге цикл неоднороден. Если стихотворения 3-6 в данном цикле оставлены неприкосновенными, то остальные - вторично созданны, т.е. перечитаны и перемыслены поэтессой заново.

0.3. Просматривая написанное Ахматовой в 1959 году, мы на-
талкиваемся на незаконченное стихотворение "Творчество" с датой
"14 ноября 1959". Нет сомнения, что оно возникает под давлением
"циклизирующей" настроенности Ахматовой. Возможно, что на новом
творческом этапе поэтесса считала не совсем удовлетворительным
"Творчество" 1936 года и что теперь ей виделся иной аспект твор-
ческого процесса. Тем не менее в цикл вошел давний текст "Твор-
чества", а новый так и остался во фрагментарном виде. Не исклю-
чено поэтому, что в давнем содержится многое из того, что имела
в виду Ахматова 1959 года, и что оно легко поддавалось актуали-
зации или "ассимиляции" в новой поэтической системе. В свете этого
факта "Творчество" 1936 года приобретает особую значимость и
требует особого внимания.

0.4. Аналогична и одновременно прямо противоположна судьба
"Музы" 1959 года. Среди ранее написанного Ахматовой имеется це-
лый ряд стихотворений, посвященных Музе. Например: "Музе" (1911),

"В то время я гостила на земле..." (1913), "Муза ушла по дороге..." (1915), "Кое-как удалось разлучиться..." (1924), "Забудут? - вот чем удивили!..." (1957). Известно, кроме того, что поначалу Ахматова предполагала открыть "Тайны ремесла" стихотворением "Муза" 1924 года: "План издания БВ 1962-1963 гг. (материалы Н. Глен) содержит 8 стихотворений (отсутствуют два последних, на первом месте стоит № 301)".³

Отказ от имеющихся вариантов и включение нового и как бы специально для цикла написанного текста "Музы", равно как и положение стихотворения внутри цикла, - все это с исследовательской точки зрения, значимые компоненты цикла. У нового текста 1959 года есть, по всей вероятности, некие особые преимущества перед остальными и ранее предполагавшимися.

0.5. "Тайны ремесла" не являются окончательно замкнутым циклом.⁴ Но и в имеющемся его виде и составе обнаруживается его довольно высокая когерентность.

Поставленные в крайние позиции "Творчество" и "Многое еще, наверно, хочет..." образуют строгие рамки цикла. И не только потому, что создают впечатление своеобразных вариантов на одну и ту же тему. Дело еще и в том, что "Многое еще, наверно, хочет..." может читаться и как продолжение "Творчества" и как его "начало". Упоминаемые в финале цикла эмоции "дремоты" обнаруживают известное родство с открывающей цикл "истомой". В результате начало и конец цикла смыкаются и создают сплошное (замкнутое) кольцо.

При таком подходе промежуточные (а точнее: внутренние) звенья-тексты естественно толковать как разработку частных аспектов творчества. Уже не только самого творческого процесса, но и его результата - стихов; и его участников - поэт, муза; и поэтической коммуникации - между поэтом и читателем.

Но это лишь поверхностная, так сказать, тематическая когерентность цикла, кстати, довольно отчетливо выраженная заглавиями отдельных стихотворений. Вопрос же о когерентности цикла как одного структурного единства остается открытым.

Поиск ответа на этот вопрос начнем с разбора обрамляющих стихотворений "Творчество" и "Многое еще, наверно, хочет ...", посвященных творческому процессу вообще.

1. ТВОРЧЕСТВО

1.1. В открывающем цикл стихотворении "Творчество" творческий процесс представлен в виде взаимодействия между субъектом ("я") и его окружением. По ходу текста и состояние "я", и состояние окружения, и их взаимоотношение претерпевают заметную эволюцию. В самой же этой эволюции весьма отчетливо наблюдается несколько последовательных фаз. Рассмотрим их поочередно, но соблюдая параллельность между состояниями "я" и состояниями окружения.

1.1.1. А. Исходное состояние "я" дано здесь в виде "истома". Она носит неопределенный характер ("какая-то") и возникает самопроизвольно ("Бывает"). Отсутствие каких-либо глаголов и указание на некоторую нерегулярную повторяемость ("Бывает так: какая-то истома;") подсказывают, что "истома" принадлежит к изначальным свойствам "я", а не, скажем, протстекает извне.

В. Исходное состояние окружения представлено так:

В ушах не умолкает бой часов;

Вдали раскат стихающего грома.

Ему присуще несколько признаков: две разновидности звука; с тем, что и они обернуты здесь их звуковыми проявлениями: раскатом грома и боем часов.

"Бой часов" примечателен в нескольких отношениях. Прежде всего ему присущ признак коммуникативности - он показывает (а точнее: призван сигнализировать) время. Далее: он дискретен и регулярен, хотя в своей упорядоченности и однообразен. И еще: в тексте ему приписана неопределенная длительность ("не умолкает"). Пока это наиболее значимое свойство данного "боя часов". Оно выводит время за пределы бытового исчисления и за пределы бытовой "коммуникативности" часового механизма. В результате получается некий абстрактный бесконечный временной поток, поток звучащего времени.

"Раскат грома" во многом противоположен "бою часов". Он - не коммуникативен (ср. весьма прозрачное различие: "не умолкает" сильно связанное с "говорить", но "стихающего", т.е. "терающего громкость и ререстающего звучать"). Далее: "гром" не регулярен, он разнообразен, что отражено как в семантике выражения "раскат стихающего грома", так и в его фонетическом

оформлении. И наконец: его длительность ограничена - он "стихает". Однако "гром" играет здесь роль и звукового показателя пространства - косвенно "верха" и непосредственно "дали" ("Вдали"). С этой точки зрения о пространстве можно сказать, что оно элиминируется из окружения "я"; оно сохраняется лишь в той мере, в какой пространственно само это "я".

В некоторой степени "я" действительно пространственно - ср. "В ушах". Если же к этому учесть еще и анафорический характер "В ушах [...] Вдали", то картина станет совершенно очевидной: пространство откатывается от "я", оно вытесняется временем, а время завладевает "я" или даже инкорпорируется в это "я". Но это уже проблема взаимодействия между "я" и его окружением.

С. "Истома" предполагает неопределенное, расслабленное состояние "я", а также и пониженную его активность. Связь "я" с окружением тоже носит пассивный характер: внешний мир воспринимается безрефлективно. С одной стороны, речь идет исключительно о звуковом аспекте окружения, а зрительный контакт и вовсе не упоминается - хотя бы в косвенной форме. Заметим, что по степени активности контакт слуховой значительно уступает зрительному. С другой стороны, "я" не слушает, а всего лишь слышит. Единственный признак рефлексии "я" - различение источников звука и отдаленности от "я".

Кроме того заслуживает внимания последовательность "истома → не умолкающий бой часов → стихающий гром". Не знаковое, а шумовое восприятие боя часов, неопределенность его длительности ("не умолкает"), его ритмическое однообразие и локализация "В ушах" - все это превращает его в галлюцинированный персеверативный звуковой ряд. После "истома" его позволительно читать и как результат этого расслабленного состояния и как усугубление расслабленности ("истома"). Очередной - локализованный "Вдали" и "стихающий" - "раскат грома" можно уже поэтому толковать как отключение "я" от внешнего окружения.⁵

"Истома", таким образом, выводит "я" и из пространства (см. В.) и из обычного времени (см. В.).⁶ "я" замыкается на самом себе ("В ушах") и погружается в некий внеэмпирический поток времени, протекающий как будто в самом этом "я" (если учесть его инкорпорированность в "я" и галлюцинированность).

Окружение, в основном, протекает безотносительно к "я". Но если учесть коммуникативный признак "бой часов" и признак некоторой принудительности или навязчивости в конструкции "В ушах не умолкает", то и в самом этом бое часов позволительно усматривать нечто от принудительности по отношению к "я", завладения им (см. В.).

1.1.2. А. Очередное состояние "я" имеет характер слуховой галлюцинации: "Мне *чуждыся* (и жалобы и стоны" и т.п.). Здесь "я" окончательно выключается из реальности и погружается в особый онейрический мир. Наличие "*Неузнанных* [...]" голосов" позволяет судить, что это внутренний мир "я", и что он родственен миру п а м я т и / з а б ы т ь я, поскольку "не узнать" - "не вспомнить или "не идентифицировать" нечто уже знакомое. Если учесть, что в исходном состоянии "я" присутствовал признак времени ("бой часов"), то "память/забыть" позволительно читать как его трансформированное продолжение: с эмпирического времени. "я" переключается на время мнемоническое.⁷

Новый, онейрический, мир "я" не теряет и пространственных характеристик, хотя тоже сильно трансформированных. В первую очередь отметим, что этот мир воспринимается "я" как нечто внешнее и объективное по отношению к "я", а не как его собственное порождение. Теперь заметим, что предыдущий признак дали-широты ("Вдали" - "В ушах") уступает место признаку близости - узости ("Сужается какой-то тайный круг"). И наконец имплицитный признак высоты ("гром") здесь вытеснен признаком глубины ("в этой бездне"). Итак, здесь налицо основные признаки нисхождения "я" вниз - в узкое и глубокое.⁸

В. Окружения "я" сохраняет свои основные признаки - оно имеет внешний по отношению к "я" характер, обладает пространственностью и выражено звуками. Но одновременно претерпевает и серьезные изменения.

В пространственном отношении теряет вытянутость и открытость (см. ось "В ушах - Вдали") и получает замкнутость и суженность, становится как бы более организованным ("Сужается какой-то тайный круг"). Более того: если в "стихающем гrome" усматривать признак устремленности вовне и удаления, то теперь - в "сужающемся круге" - легко обнаруживается обратное: устремленность вовнутрь и, может быть, еще и приближение.

Временные показатели на этой стадии окружения отсутствуют - "бой часов" не имеет здесь своего соответствия. Оно - атемпорально или вневременно. Не вносит признака времени и наблюдающаяся здесь процессуальность ("Сужается", "Встает"). Это не столько протекание во времени, сколько внутренняя динамика, устремленность к организованному состоянию.

Существенно меняется звуковое заполнение окружения. Обращает внимание количество и разнообразие звуков: "голоса", "жалобы и стоны", "бездна шепотов и звонов", "звук", "тишина", которые явно противопоставят только двум звуковым явлениям исходного состояния мира (с их единственным грамматическим числом: "бой часов", "раскат грома"). Далее: все эти звуки носят к о м м у н и к а - т и в н ы й характер. "Жалобы" и "шепоты" предполагают доверительность, интимность, конкретную адресованность. "Стоны" и "звоны" - адресованность более общего характера, ко всякому, способному услышать. Кроме того, они еще и с о д е р ж а т е л ь н ы . В случае "часов" и "грома" их звуки ("бой" и "раскат") финальны, этими звуками они и исчерпываются. В случае "голосов", "шепотов и звонов" - звук занимает исходную позицию, в финале же предполагается сообщение. Они - носители содержания (см.: "голосов [...] жалобы и стоны").

С. Контакт "я" с окружением пока все еще пассивен. Окружение воспринимается "я" как нечто постороннее и безотносительное к нему ("Неузнанных", "Мне чудятся", "Какой-то"). "Я" все еще не слушает, а лишь с л ы ш и т ("Мне чудятся и жалобы и стоны", "тихо", "слышно"). Почти безрефлексивно и восприятие слышимого: воспринимаются только "жанровые" показатели коммуникативного звукового окружения ("жалобы и стоны", "шепоты и звоны"), но не его содержательность. В итоге, звуковое окружение имеет для "я" вид аморфного, нечленораздельного потока ("в этой бездне шепотов и звона").

О контакте окружения с "я" тоже говорить не приходится. На основании наличия "жалоб", "стонов" и "шепотов и звонов" можно лишь констатировать потребность окружения в таком контакте, потребность быть услышанным. А об адресованности к "я" можно в свою очередь судить на основании стиха "Сужается какой-то тайный круг", если упомянутый круг читать как образованный в о - к р у г "я". Такое прочтение допустимо благодаря конструкции

"Сужается какой-то тайный круг, Но [...] Встает один, всё победивший звук", где "Но" снимает возникшую для "я" опасность.⁹ В таком случае окружение по отношению к "я" имело бы еще более принудительный и навязчивый характер, чем исходный "бой часов" (см. 1.1.1. С.).

1.1.3. Рассмотренные две фазы эволюции мира "Творчества" завершаются возникновением единого звука: "Встает один, всё победивший звук". И до сих пор данный мир был предельно заполнен звуками, но все это были, так сказать, звуки эмпирические, исходящие от конкретных источников: часов, грома, голосов, шепотов и звонов. Они были разрознены и являли собой некий аморфный поток. И именно им противопоставлен "звук". По следующим признакам.

По отсутствию всякого источника. Исходная серия звуков четко сопряжена с порождающим их источником ("бой часов", "раскат грома"). Вторая серия - "голоса, шепоты" и отчасти "звоны" - предполагает наличие такого порождающего источника, хотя синтаксически эти звуки представляются вполне самостоятельными объектами. В случае же заключительного "звука" порождающий его источник не предполагается. Это звук самопроизвольный, возникающий и существующий сам по себе (подобно внебытовому времени - см. 1.1.1. В.).

По несвязанности. Этот признак тесно сопряжен с предыдущим. Но он дополнительно подчеркнут в тексте оппозицией "пленные голоса" ↔ "всё победивший".

По монолитности, единству. Он - "один". Окружающая его абсолютная тишина ("вкруг него непоправимо тихо") подсказывает, что это некий изначальный звук бытия и предел этого бытия. Достигнувшему этого предела постижимо и внятно все сущее. Об этом дополнительно свидетельствует то, что перед "я" вновь раскрывается развернутое пространство: "слышно, как в лесу [...] Как по земле". Однако данное "слышимое" пространство отнюдь не бытовое и "я" не возвращается к исходному состоянию.¹⁰

1.1.4. А. В последней фазе состояния мира уже отсутствуют какие-либо пространственные или временные показатели. Теперь мир состоит исключительно из звуков: "послышались слова И легких рифм сигнальные звоночки", "продиктованные строчки". Но зато принципиально меняется характер этих звуков.

С одной стороны, это внятная, членораздельная речь - "послышались слова". А с другой - не обычная речь, а стихотворная: "рифм сигнальные звоночки". В противовес предыдущему звуковому потоку данный обладает четкой организованностью. По сравнению со "звуком", тоже противостоящем аморфности и связанности предыдущего потока, данная фаза представляется как своеобразный шаг назад: вместо монолитности, единства и самопроизвольности (см. 1.1.3.) вновь появляется ранобразие ("слова" и "рифм звоночки") и связанность, так как "слова" и особенно "продиктованные строчки" предполагают какой-то источник.

Но если предыдущему разнообразию звуков была свойственна механическая сигнальность и монотония ("бой часов"), то теперь это сигнальность о р г а н и з у ю щ а я ("рифм сигнальные звоночки"), а давняя монотония уступает место с о з в у ч и ю разного ("рифмы"). Если предыдущее разнообразие являло собой набор отдельных и не связанных друг с другом звуков ("шепоты и звоны"), то теперь оно образует связный единый речевой поток ("слова" и "рифм [...] звоночки"). Если раньше звуковой поток стремился оформиться в бытовые жанры ("голосов [...] жалобы и стоны"), то в финале он получает облагороженную форму стихов, т.е. небытового высказывания ("рифмы", "строчки").

Иначе: по отношению к звуку теряется один тип недискретности и единства, но приобретается более высокий тип организованности и единства. При одновременном сохранении внебытового статуса. Стихи, таким образом, оказываются высшей формой существования "звука", который в свою очередь был высшей формой существования звуковых проявлений мира. В результате эволюция мира в "Творчестве" - это его эволюция в сторону организованной стиховой формы.

В. Принципиально меняется и положение "я". Правда, до конца удерживается его пассивность ("послышались", "продиктованные"), но резко возрастает рефлексивность ("начинаю понимать"), ориентированность в мире (вместо прежней неопределенности - "какая-то", "неузнанный", "мне чудятся", "какой-то тайный круг" - появляется четкая определенность: "слова", "легких рифм сигнальные звоночки", "просто продиктованные строчки", "белоснежная тетрадь") и восприимчивость - теперь кроме слуха и слышания появляется слу-

шание с пониманием ("начинаю понимать", "продиктованные") и зрение (так как *белоснежная тетрадь* предполагает зрительное восприятие).

С. Расторгнутый в начале контакт "я" с окружением восстанавливается. Но это отнюдь не возврат в исходное положение - это переход в реальность иного ранга: в мир оформленный поэтически.

Претерпевает изменения и контакт окружения с "я". Из начального принудительного механического воздействия на "я" ("бой часов") мир превращается в понятный этому "я" текст. Признак принудительности, конечно, сохраняется и здесь (он обнаруживается в слове "продиктованные"), но уже в сильно смягченном виде ("просто продиктованные"). Во всяком случае, "я" воспринимает эту "диктовку" как нечто естественное, "простое".

Если учесть нарастание признака коммуникативности окружения "я", то можно также говорить и о том, что мир ищет выхода через "я" на пути установления общего с "я" "когда" и "типа сообщения". "Я", несомненно, - поэт. Это подсказывается заглавием "Творчество". Поэтому контакт при помощи непозитических "жанров" ("жалобы и стоны") не состоялся. Он осуществляется лишь при переходе мира на поэтическую форму ("тогда я начинаю понимать"). И как раз с этого момента раскрывается подлинное призвание "я-поэта". Оно состоит, как сказать, в выводе наружу и закреплении поэтически оформившегося мира ("продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь").

1.1.5. А. "Творчество" можно читать как своеобразное самонаблюдение "я-поэта", как запись собственного творческого процесса. С этой точки зрения творческий процесс состоит из трех фаз. Первая - отключение "я" от окружающей реальности, а точнее: прекращение метаболизма и переход на аутизм. Вторая - погружение в себя, в накопленную в себе (в "я") информацию. В начальной стадии погружения эта информация имеет свободный, не организованный вид. В следующей обнаруживается в ней некий организующий центр, вокруг которого начинает объединяться и упорядочиваться остальная информация. Третья - вербализация и вывод наружу сформировавшегося текста.

У этого автонаблюдения и у этой схемы есть, несомненно, весьма реальные и объективные основания.¹¹ Тем не менее, к ним можно подойти и как к особому моделирующему языку. Тогда отмеченные фазы творческого процесса получают известную значимость и известное постоянство как единицы моделирующей системы данного автора. В таком случае позволительно ожидать следующего:

- Отключение от реальности являет собой инвариант поведения "я", а "истема" - всего лишь вариант отключения;

- Погружение в себя - один из вариантов более общего выхода во внереальность, в иное измерение. Дело в том, что накопленный в "я" опыт (информация) может восприниматься и как собственный (например: память, сновидение) и как отчужденный от "я", как нечто внешнее;

- Безрефлективное формирование текста покоится в основе инвариантного самовозникания текста. "Продиктованные строчки" - это лишь один из его вариантов.

Иначе говоря, при помощи этой схемы может моделироваться как сам творческий процесс, так и внехудожественная действительность.

Почти в чистом виде модель творческого процесса дана в разбираемом "Творчестве". Её частными, но принципиально существенными, особенностями является хотя бы то, что "я" устремлено не ко внешнему, но вовнутрь; что погружение вовнутрь получает вид нисхождения в глубину; что в этом глубинном мире преобладает звуковой, а не зрительный аспект - даже заведомо беззвучное и неслышимое становится здесь слышимым ("слышно, как в лесу *растет трава*"); что этот глубинный звуковой мир оформляется в стихотворный текст самопроизвольно, и что "я" занимает позицию "записывающего", а не, скажем, "сочиняющего".

Моделируемая при помощи этой схемы действительность предстает как организовавшаяся и полностью объективная, а не - сочиненная. Стихи, "продиктованные" самой внехудожественной действительностью, по крайней мере на один семиотический ярус ниже стихов сочиненных и уравниваются с этой действительностью. Эти стихи - просто более интенсивная и непреходящая форма бытия действительности.

Отключаемость "я" от поверхностной реальности создает в свою очередь возможность проникновения в более глубокие - "стихогенные" - пласты действительности и условия широкой обозреваемости/обслушиваемости бытия, как в пространственном (проникновение в запредельное), так и во временном (например, память) планах.

Способность мира к самопроизвольной упорядочиваемости дает возможность стратификации мира по степени этой способности к упорядоченности - как в вертикальном, так и в горизонтальном направлениях (так, в "Творчестве" наиболее "стихогенной" оканчивается "бездна"; а в случае "я" - состояние "истомы", а не бодрствующее).

В. Само собой разумеется, что свою значимость система получает в ее конкретном заполнении, т.е. в вариантной реализации. Как правило, большинство из конкретных заполняющих элементов рассчитано на свободную опознаваемость читателем (например, "бой часов" рассчитан на опознание в нем звучащего времени). В случае Ахматовой, однако, эта картина сильно усложнена. Многие из упоминаемых в ахматовских текстах явления наделяются ею особыми смыслами, которые раскрываются чаще всего в структуре всего творчества, а не отдельного произведения. С этой точки зрения можно сказать, что Ахматова пользуется индивидуальным семантическим кодом.¹² Не иначе обстоит дело и с "Творчеством". Тут заслуживает внимания несколько деталей.

"Один, все победивший звук" мы отнесли к изначальным проявлениям бытия, опираясь на некоторые внутритекстовые оппозиции (см. 1.1.3.). Но тем не менее такой статус "звука" в "Творчестве" - не очевидность. Со всей очевидностью он раскрывается в случае учета широкого круга ахматовских текстов, т.е. на уровне кода Ахматовой. По отношению к звукам, так сказать, эмпирическим, такой самопроизвольный звук соотносится в системе Ахматовой с глубинными пластами бытия. А по отношению к стихотворному слову или к стихам он занимает всего лишь исходное положение и являет собой пред-стиховое состояние бытия.¹³

Аналогично и в случае "продиктованных строчек". В 1.1.4. А. мы сказали, что в последней фазе эволюции мира "Творчества" отсутствуют пространственные и временные показатели. Это так

и одновременно не так. Не так потому, что в системе Ахматовой "строчка" (а точнее: стихотворная строчка) - являет собой специальную попространственно-временную категорию. Ср. хотя бы во второй части "Городу Пушкина" (1957; с. 254):

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны всё так же заздравно звучат.

"Строчка стиха" есть, таким образом, не только наиболее интенсивная форма бытия, но и особое внеэмпирическое пространство, и особое - непреходящее - время или "вечность".

С этой точки зрения со всей очевидностью раскрывается временная рамка "Творчества". Открывающее "Творчество" бытовое время ("бой часов") эволюционирует к концу в другую - внеэмпирическую и непреходящую - форму (в "строчки" стихов): "не умолкает бой часов" + "Неузнанных [...] голосов" + "продиктованные строчки", с одновременной эволюцией коммуникативных форм этого времени. В итоге можно сказать, что основная тема "Творчества" - обретающее речь время (или время, превращающееся в стихи).

Не теряются в "Творчестве" также "и жалобы и стоны" "Неузнанных и пленных голосов". Явный признак трагичности мира сохраняется в финале в виде "белоснежной тетради", поскольку "белое" и особенно "снег" (как агент "зимы") являются в системе Ахматовой носителями трагического. "Тетрадь" же (поэтическая) возводит этот трагизм в ранг высших ценностей.

После такого прочтения открывается и еще одна возможность: в начальном "громе" усматривать признак гнева, который постепенно эволюционирует в форму благородства.

Если к этому учесть еще и дату "Творчества", т.е. его реальный исторический контекст, то тогда на первый план выдвинется тема гражданского назначения поэтического творчества. Главное его назначение - противостоять разрушению и забвению, а в более общем плане - безмолвному бытию. Во вторичном контексте новообразованного цикла этот смысл сохраняется главным образом благодаря дате и смоделированности "глубины" по образцу преисподней.¹⁴

1.2. Стихотворение "Многое еще, наверно, хочет..." в силу его включенности в общее с "Творчеством" сверхтекстовое объеди-

нение легко сочетается с "Творчеством" и может быть истолковано как его продолжение см.(0.5.).

Если последнюю фазу состояния "я" и мира в "Творчестве" читать как выход из забвения и аморфного бытия в преобразованном стиховом виде, то тогда фраза "Много еще, наверно, хочет/Быть воспетым голосом моим" естественно читается как указание на неполное перевоплощение мира в стихи, на нечто еще неперевоплощенное. И тогда заключительная фраза цикла "Оттого-то мне мои дремоты/Вдруг такие распахнут ворота/И ведут за утренней звездой" может читаться как вторичное (а этим самым и периодическое) погружение "я" в неоформленную, аморфную среду с целью высвобождения ее из инертного состояния и вывода в плоскость стихов. С этой точки зрения цикл являлся бы своеобразным замкнутым кольцом, а точнее - бесконечным круговоротом с периодическими погружениями и возвращениями "я".

Еще естественно оба эти стихотворения читаются в обратном порядке: некое προϊстекающее от инертной бессловесной подземной стихии к "я" → погружение в нее "я" → преобразование этой стихии в звуковой, а затем и словесный ряд → оформление в стихотворный поток и выход наружу через "я". В этом случае они образуют сплошную целеустремленную шкалу "от → до".

Избранная Ахматовой последовательность стихотворений ("Творчество" → "Многое еще, наверно, хочет...") на первое место выдвигает в цикле идею бесконечной периодичности, с одной стороны, и, с другой, идею вариативности (эквивалентности). В имеющейся последовательности "Многое еще, наверно, хочет...", действительно, совершенно свободно читается как вариант "Творчества".

1.2.1. В принципе в "Многое еще, наверно, хочется..." наблюдается та же схема, что и в "Творчестве" (см. 1.1.5. А.):

А. В случае состояния "я" "Истома" и "дремоты" - явные варианты более общего погружения в себя. В обоих случаях это погружение в себя моделируется в виде перехода в стихогенное состояние "я", с одной стороны, и, с другой, - в виде выхода в некое внереальное измерение. Ср.: "Истома - мне чудятся - начинаю понимать - продиктованные строчки" и "Многое [...] хочет [...] Быть воспетым голосом моим" - "Оттого-то мне мои дремоты Вдруг такие распахнут ворота".

В. Несколько общих свойств наблюдается и в случае мира. В обоих стихотворениях он локализуется на "подземном" уровне ("бездна" и "во тьме подземный камень точит"); имеет вид хаотического, нечленораздельного звукового потока ("Неузнанные [...] голосов", "шепотов и звонов" и "бессловесное, грохочет"); находится в положении заточенного, насильственно изолированного ("пленных голосов", "Сужается какой-то тайный круг" и "во тьме подземный камень точит, Или пробивается сквозь дым" а далее - упоминание о "распахнутых воротах"); устремлен к стиховому полюсу бытия ("продиктованные строчки/Ложатся в белоснежную тетрадь" и "хочет/Быть воспетым голосом моим"); принудителен по отношению к "я" ("В ушах не умолкает", "продиктованные" и "грохочет", которое может читаться как манифестация требования, и "Оттого-то", которое "дремоты" ставит в положение следствия, а поведение мира - в положение причины).

С. Здесь, как и в "Творчестве", "я" носит характер "канала сообщения", через который глубинные пласты бытия высвобождаются из своего инертного состояния и о б н а р у ж и в а ю т с я и оформляются в поэтический текст.

Перейдем теперь к обсуждению различий.

1.2.2. Мир, стремящийся перевестись в стихи, здесь более объективен, чем в "Творчестве". Правда, и в последнем он моделируется как нечто внешнее по отношению к "я", но тем не менее это мир внутренний ("Мне чудятся"). Здесь же он действительно расположен вне "я" и даже отграничен от этого "я". У "я" нет здесь с ним контакта - контакт затруднен из-за шума ("грохочет"), темноты ("во тьме"), подземности ("подземный камень точит") и закрытости ("дым"). Этот мир с его устремленностью ("хочет") доступен "я" в виде предложения, а не непосредственного наблюдения - ср. оговорку "наверно", неназванность перечисляемых элементов мира и неопределенность вводимых названий ("Многое", "То, что"). Определенность же предпослана исключительно помехам и способам их преодоления: "бессловесное + грохочет", "подземный камень + точит", "пробивается + сквозь дым".

1.2.3. Мир "Творчества" предельно расширен. Он, если можно так выразиться - слышим во всех своих проявлениях вплоть до без-

звучных ("слышно, как в лесу растет трава,/Как по земле идет с котомкой лихо..."). Предельно расширен и мир стихотворения "Многое еще, наверно, хочет...", но уже в другом отношении - пространственном и качественном.

А. В пространственном отношении здесь наблюдается все мироздание в целом, которое ориентировано по вертикальной оси: подземный уровень ("подземный камень точит") → промежуточный земной уровень ("С пламенем, и ветром, и водой...") → высший "небесный" уровень ("И ведут за утренней звездой").

В. Говоря о качественном аспекте мира, необходимо разграничить две разных (хотя, может быть, и совпадающих) системы: объективную, т.е. отсылающую к общепринятой системе ценностей упоминаемых в тексте явлений и признаков, и авторскую - реализуемую или предполагаемую в данном тексте.

Явления, перечисляемые в строчке "С пламенем, и ветром, и водой...", свободно ассоциируются с основными космогоническими стихиями огня, воздуха и воды. Четвертая - земля - легко угадывается под отточием как саморазумеющаяся в этом очевидном ряду. При таком прочтении понятно, что в качественном отношении здесь действительно объято все бытие (со стороны его генезиса, его первоэлементов).

Данный мир исчерпывается и по другому признаку - темнота ("во тьме") и свет ("ведут за утренней звездой").

С авторской же позиции все эти качества еще не обеспечивают полному бытия. Для этого необходима еще одна стихия - стихия слова, а точнее - с т и х а. Мир "бессловесный" - это мир "тьмы", заточенья, несвободы, смерти ("во тьме подземный камень точит,/Или пробивается сквозь дым"). Вне слова, вне стихов мир обречен. Стихотворное слово возводится здесь в ранг единственной утверждающей космогонической стихии, принципиально противостоящей всем остальным,

В "Многое еще, наверно, хочет...", как и в "Творчестве", "я" есть "поэт" ("Многое [...] хочет/Быть воспетым голосом моим"), агент поэтической стихии. Поэтому "не выясненные счета" я-поэта "С пламенем, и ветром, и водой..." можно толковать двояко.

Если образы пламени, ветра и воды понимать как срединный уровень мироздания, то эти элементы получают статус понятий подлежащих

переводу на поэтический уровень. Если же их читать как космогонические стихи, то "считы" с ними надо понимать как выяснение их вытесненности стихией "я-поэта", их отодвинутости на второстепенную позицию. С другой стороны, "не выясненные счты" могут читаться и как признак колебаний "я" относительно соответствий между обеими системами стихий.¹⁵

1.2.4. Задача "я-поэта" определена в данном стихотворении вполне четко - воспеть "То, что, бессловесное, грохочет" и т.д. и выяснить счты "С пламенем, и ветром, и водой...". Более конкретно это значит: высвободить мир из его заточнения и из бессловесного состояния, возвести его в ранг словесного поэтического бытия.

Как и в случае "Творчества", разъединенность между "я" и глубинными пластами бытия устраняется путем погружения "я" в особое стихогенное (онейрическое) состояние: там "какая-то истома", здесь - "мои дремоты", благодаря которым "я" отключается от уровня бытового.

В строгом смысле и "истома" и "дремоты" являют собой погружение "я" в самое себя. В обоих случаях, однако, они моделируют выход "я" в некое иное пространство или измерение, и погружение в себя оборачивается погружением в объективированный мир. Между внутренним миром "я" и глубинным пластами бытия устанавливается своеобразная тождественность, а точнее - у "я" нет своего индивидуального внутреннего мира, отличного от мира внешнего. Это и дает "я" возможность попадания/входа во внесубъективное глубинное бытие. Но "я" не полностью растворяется в окружении - и в "Творчестве" и в "Многое еще, наверно, хочет..." сохраняется некий остаток, именуемый местоимением "я". Этот остаток и есть тот "канал", через который мир может обнаруживаться в виде поэтического текста, этот остаток есть своего рода вербализующей и закрепляющей мировую информацию потенцией. В "Творчестве" - это слух и понимание слышимого ("послышались слова", "Тогда я начинаю понимать"), а в "Многое еще, наверно, хочет..." - воспеваящий "мой голос". Так, по всей вероятности, решается этот очевидный парадокс стихогенного состояния "я" - "истомы" и "дремот".

1.2.5. Другой парадокс в "Многое еще, наверно, хочет..." заключается в следующем: "Бессловесный", подлежащий переводу в стиховую форму мир локализован на подземном уровне. Поэтому естественно было бы ожидать, что "дремоты" "я" должны увести это "я" как раз вглубь (подобно тому, как это наблюдалось в "Творчестве"). Такое ожидание поддерживается дополнительно упоминанием "ворот" - "мои дремоты/Вдруг такие распахнут ворота", - "распахнутость" которых явно противостоит "запертости" или ограниченности "не воспетого" мира (см. препятствия-преграды типа "подземного камня" и "дыма"). Тем временем "я" не спускается вниз, а, скорее, подымается вверх: "дремоты [...] надут за утренней звездой".

Устремленность "я" "за утренней звездой" дана здесь в виде следствия "не воспетости" некоторых явлений мира ("Оттого-то"). С другой стороны, эта устремленность должна позволить "я" выполнить его долг ("счесть") - воспеть не воспетое, иначе говоря, устремленность "за звездой" здесь функционально равносильна погружению вглубь. "Высь" и "глубь", таким образом, оказываются тут не только эквивалентными, но и недифференцированными.¹⁶

1.2.6. Автоматический характер разбираемого стихотворения, его включенность в цикл "Тайны ремесла, его высокая вариантность по отношению к "Творчеству" и высокая устойчивость ахматовского кода вообще - все это оправдывает его чтение в контексте других, и особенно автоматических, стихотворений Ахматовой. И так, его заключительные строки вызывают в памяти последнюю строфу стихотворения "Муза ушла по дороге..." (1915; с. 89):

Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Учитывая этот контекст, можно сказать, что "распахнутые ворота" открывают перед "я" путь в особое стихогенное пространство (а по давним ахматовским категориям - в "страну Музы").

Теперь заметим, что подлежащее переводу стихи в "Многое еще, наверно, хочет..." почти лишено звуковых характеристик - "бессловесное", "пламень", "ветер", "вода". Исключение являет собой только "грохочет", которое почти совсем лишено коммуникативного

признака. Оно лишь отдаленно может быть сочтено за выражение желания "хочет/Быть воспетым" (отдаленно потому, что ему предшествует предположительное "наверно").

В "Творчестве" дело обстоит как раз наоборот - там мир целиком состоял из звуков с явно коммуникативной настроенностью. Но там "я" находилось как раз в стихогенном пространстве, т.е. уже после "истомы" или в ее более глубокой фазе. В "Многое еще, наверно, хочет..." ситуация "я" не идентична - тут "я" вступает в первую фазу стихогенного состояния ("дремоты") и находится как бы на пороге стихогенного пространства.

Поэтому, если учесть схему "Творчества" и распространить ее на "многие еще, наверно, хочет...", то в очередной фазе можно ожидать гораздо более "озвученного" состояния окружения "я". Это бы означало, что стихогенное пространство являет собой сферу соприкосновения стиховой устремленности глубинного бытия и стихотворной потенции (вербализации, понимания, воспевания) "я". Так, по всей вероятности, решается парадокс одновременного погружения вглубь и ввысь: стихогенное пространство создает полную "обслуживаемость" всего мироздания в его глубинном бытии и возможность преодоления любых препятствий (ср. "всё победивший звук" и "подземный камень" и "дым").

1.3. Обсуждаемая модель творческого процесса наблюдается и еще в одном тексте цикла - в "Последнем стихотворении", хотя на первый взгляд оно кажется посвященным не процессу, а его результату - стихам. Не забегая вперед, перейдем к разбору этого текста.

1.3.1. Здесь, действительно, даются модели четырех разновидностей стихотворений. Однако не со стороны их окончательного, текстового вида, а со стороны их, так сказать, предтекстового состояния, в момент их возникновения. В предлагаемые модельные изображения попадают не композиционные показатели, а поведенческие, не семантика, а темперамент. Примечательно и то, что момент их возникновения тоже показан не с традиционной точки зрения: не как "муки творчества" или "озарение", а как самостоятельное пришествие ("Одно [...] врывается"; "Другое [...] крадется"; иные "не видя меня, / Струятся" или "бродит вокруг"). Стихи здесь не сочиняются "я",

а просто и в л я ю т с я к "я" откуда-то извне в уже готовом, хотя и незакрепленном виде.

Во всех этих отношениях тут налицо та же картина, что и в "Творчестве" и "Многое еще, наверно, хочет...". С той разницей, что в данном случае весь генезис стихов, равно как и стихотенное состояние "я", опущен. От этого возрастает впечатление повышенной произвольности и самостоятельности. Кстати, признак произвола и "каприза" сильно манифестируется и при помощи других средств: градации внезапности - "встревоженный", "врывается", "крадется", "Как будто почти что не видя меня", "бродит вокруг", "не сказавши ни слова [...] Ушло"; указаний разного, а этим самым - любого, - времени: "в полночной родясь тишине", "среди белого дня"; разных и поэтому любых обстоятельств - "словно [...] гром", "в полночной [...] тишине"; разных повелений и разных отношений к "я" - спонтанного и притворного, контактного и неконтактного, и т.п.

1.3.2. Будь "Последнее стихотворение" вне цикла, последовательность с которой вводятся отдельные модели, могла бы показаться вполне безразличной. В контексте же цикла и - особенно - включенного сюда "Творчества" эта последовательность приобретает особую значимость. Тому есть причина.

Первая модель предельно насыщена явлениями звукового порядка: "гром", "смеется", "рукоплещет" и, отчасти, "дыхание" и "горло". Но все это звуки неречевого характера. А точнее: они п р е д р е ч е в ы е, поскольку носят признак коммуникативности и призваны выражать нечто иное - состояние ("Смеется", "кружится, и рукоплещет"). Более того: локализованы в области речеобразовательного аппарата ("дыхание", "Смеется, у горла трепещет").

Во второй модели звуковой аспект сохраняется ("тишина", "бормочет"), но претерпевает серьезную эволюцию в сторону р е ч и - "бормочет". Кроме того заметим: речь эта возникает в "тишине", с одной стороны, а с другой - она для "я" неразборчива ("что-то бормочет"), но явно адресована "я" и носит оттенок требовательности ("бормочет сурово").

В третьей модели звуковой аспект исчезает (если его не усматривать в "Струятся"). Он уступает место закрепленному письменному тексту ("Струятся по белой бумаге").

Эти три модели объединяет и другая последовательность - по признаку их локализации. Первая дана в категориях "грома" нисходящего вниз ("в дом"), а этим самым - верха. Вторая - в категориях срединного уровня - "Из зеркала смотрит пустого". Третья же - глубины: "Как чистый источник в овраге". При этом "зеркало" наделено здесь особыми свойствами. Оно - "пустое", а его внутреннее пространство занято "бормочущим" стихом. Иначе говоря, это зеркало не отражает, а являет собой особое пространство, своеобразное "зазеркалье". Как реальный предмет оно играет всего лишь роль границы между реальностью и "зазеркальем", однако, границы прозрачной и проницаемой (тут для "бормотания" и для зрения: "смотрит"). В этом контексте более ясна и функция пространственной дезориентированности "я" ("*Не знаю откуда крадется ко мне*", особенно на фоне полной определенности в первой строфе). Эта дезориентированность "я" вместе с его галлюцинированным восприятием зеркала - признак онейрического состояния "я", его выключенности из реальности. Полный переход "я" во внереальность наблюдается в третьем случае, в виде притворного игнорирования "я" третьим типом стихов ("Как будто почти что не видя меня", которое возможно при условии общей плоскости для "я" и "стихов").

Не сложно теперь заметить, что в основе этой последовательности покоится та же схема, которую мы знаем по "Творчеству". Разница заключается только в том, что здесь имеются в виду не три фазы творческого процесса, а три разных бытия стихов. Стихи, оказывается, есть свойство мира или даже форма его существования. Разная на разных уровнях мироздания. От предречевой на поверхностных уровнях до закрепленной речевой на уровнях глубинных.

17

1.3.3. Четвертая модель резко противопоставлена всем предыдущим:

А вот еще: тайное бродит вокруг -
Не звук и не цвет, не цвет и не звук,
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.

В отличие от остальных здесь наблюдается полная неопределенность. По пространственному признаку "бродит вокруг" противопоставит предыдущей направленности и определенности ("врывается в дом"; "крадется ко мне", "смотрит"; Как будто [...] не видя меня, /Струятся по белой бумаге"). По признаку "явности" и "опо-

знаваемости" различие проявляется хотя бы в том, что четвертое названо субстантивированным "тайное", тогда как предыдущие перечисляются как самоочевидные: "Одно [стихотворение], "Другое" [стихотворение], /А есть и такие" [стихотворения]. Еще серьёзное различие по субстанционному признаку: "Не звук и не цвет, не цвет и не звук" снимает материальную дифференцированность этого объекта, с одной стороны, и создает невозможность его восприятия, с другой. Одновременная принадлежность к двум разным сферам (цвету и звуку) лишает этот объект объектности - как объект он лишен оформленности, он всего лишь потенция объекта.

Его аморфное, неукристаллизованное состояние с предельной четкостью выражено при помощи поведенческих характеристик. На первый взгляд эти характеристики родственны характеристикам первой модели. Однако данная их близость тем ярче подчеркивает их несходство.

"Смеется", "трепещет", "кружится" и "рукоплещет" - все это поведения устойчивого, сформированного объекта. При этом "смеется" и "трепещет" - проявления внутренних эмоций непроизвольного типа. "Кружится" и "рукоплещет" - вполне сознательные действия, направленные на выражение тех же внутренних эмоций и носят, как мы уже отмечали 1.3.2., знаковый характер. Объект и его поведения действия вполне отчетливо отделимы друг от друга.

Иначе обстоит дело в случае серии "Гранится, меняется, вьется". Это не проявления чего-то иного и, тем более, не действия. Это его истонные имманентные свойства. Показатели нестабильной, несформированной структуры или безструктурности.

Прямая отсылка к первой модели заставляет видеть и еще одно фундаментальное различие. Если первый тип стихотворения "С дыханием жизни врывается в дом" и "У горла трепещет", то этот "В руки живым не дается". Прежде всего тут бросается в глаза неодинаковая проксемика: "У горла" и "В руки". В первом случае имеет место пред-речевая (голосообразовательная) стадия. Во втором - двигательный улавливающий жест, который можно читать также и как подготовляющий "я" к сосредоточенности (организующий "я") и предваряющий деятельность речедвигающую. Но как его ни читать, в нем налицо сильная удаленность от речевой артикуляции. О том, что дело именно в этом признаке, свидетельствуют следующие строки очердных строф:

И, мне не сказавши ни слова,
Безмолвием сделалось снова.

[...]

Ушло [...]

К какому-то крайнему краю,

А я без него... умираю.

"Гром" и "безмолвие", "приход" и "уход", "жизнь" и "смерть" - это рамки "Последнего стихотворения", а его промежуточные звенья расположены по принципу продвижения к полюсу "безмолвия", "ухода" и "смерти".

Если с этой точки зрения взглянуть на стихотворное бытие мира, то четвертый вариант оказывается самым глубоким пластом бытия - за ним следует уже только небытие: "безмолвие". Структурная неустойчивость и внутренняя недифференцированность оказывается самой первой стадией бытия продвигающегося к стихотворному тексту. И так, видимо, следует понимать противопоставление четвертого варианта "безмолвию" (ср. "Безмолвием сделалось снова").

Если же, в свою очередь, взглянуть с этой точки зрения на "я", то для него губительной оказывается некоммуникативность (неконтактность) как со стороны внешнего бытия, так и со стороны самого "я", выражающаяся на этот раз невозможностью дискретного (членораздельного) восприятия мира. Здесь, как и в "Творчестве", основное условие существования "я-поэта" заключается в рече- и стихопорождающей способности его окружения и в возможности слышать и понимать этот речевой поток. В случае "Последнего стихотворения" примечательно именно то, что нечто не оформилось в слово само ("мне не сказавши ни слова, [...] Ушло"), а не то, что "я" не находит соответствующих слов. Конфликт со словом или языком этому "я" неизвестен, а точнее - это "я" не знает разрыва между воспринимаемой картиной мира и языковыми возможностями ее выражения (ср. 1.1.5. А.). Данный традиционный конфликт здесь снят путем перераспределения ролей между миром и "я": инициатива рече- и стихотворства передана миру, поэту же, "я", поручается услышать, понять и закрепить (воспроизвести своим голосом) образованное миром. Ясно, что невозможность услышания, понимания и воспроизведения должно оборачиваться для "я" небытием ("жесточкой бедой").

1.4. Творческий процесс заключается в способности погружения в обслушиваемые пласты бытия, в способности опознавать там слова. Поэт же - некто умеющий вслушиваться и подслушивать. В цикле эта его черта наиболее четко эксплицирована в стихотворении "Поэт".

Читая это стихотворение в контексте уже рассмотренных, не сложно опознать все ту же схему и даже ту же последовательность: явный звуковой уровень мира ("музыка") → неявный, глубинный звуковой уровень мира ("сосен, мольчалиц на вид"); разомкнутый наземный мир ("среди блестящих нив") → замкнутый глубинный мир: ("дымовая завеса Тумана повсюду стоит");¹⁸ нисхождение и погружение "я" вглубь: "Подслушать у музыки" → "А после подслушать у леса ... Пока дымовая завеса Тумана повсюду стоит".¹⁹

Эта же картина наблюдается и в более лаконичном варианте заключительных двух строк "Поэта": "Немного у жизни лукавой", т.е. на поверхностном уровне мира и в бодрствующем состоянии "я", → "И все - у ночной тишины", т.е. о с т а л ь н о е на уровнях глубинных и в выключенном состоянии "я".

Опознав здесь ахматовскую схему, разберемся теперь в строении данного текста. Он четко распадается на две относительно самостоятельные части. Первая, состоящая из первых трех строф, носит характер п о с т о р о н н е г о мнения о поэтическом труде. Вторая, состоящая из последней строфы, - являет собой ответ "я-поэта" этому мнению.

Если учесть "Музу", предваряющую в цикле "Поэта", и то, что в "Музе" действительно дается ч у ж о е мнение ("Называют"; "Говорят"; "Говорят"), тогда можно было бы судить, что и здесь имеет место аналогичное явление. Но если учесть факт, что чужая модель Музы принципиально расходится с Ахматовской моделью и что в "Поэте", как мы показали выше, такого расхождения нет, то тогда дело гораздо сложнее. Тогда постороннее мнение исходит от самой Ахматовой и играет роль шутивого автонаблюдения. Такое прочтение тем более приемлемо, что в самом тексте упоминается и шутка ("выдать *шутя* за свое"), и "веселое скерцо" (где "скерцо" и есть "шутка" в буквальном переводе), и лукавство ("у жизни *лукавой*"). Далее отметим, что композиционно "Поэт" построен по образцу скерцо: переход от шути-

вой части к серьезной незаметен (третья строфа). Дискретность двух разных мнений в "Музе" и их недискретность (кроме принципиальных различий по полюсам текста) в "Поэте" - дополнительный признак шутильной автоиронии.

Вернемся теперь к непосредственному предмету наших наблюдений, по мере возможности абстрагируясь от шутильности текста.

1.4.1. Поэт выступает здесь в роли подслушивающего уже готовое ("Подслушать у музыки что-то И выдать [...] за свое" "Подслушать у леса, /у сосен"; "Налево беру и направо, [...] Немного у жизни ... , И все - у ночной тишины"). Его особенность состоит в том, что подслушиваемое носит откровенно небывалый характер: "у музыки", "у леса, /у сосен, молчаливец на вид", "у ночной тишины". Иными словами, поэт - слышащий неслышимое (беззвучное) и опознающий слова в несловесном.

Далее: поэт на самом деле не поэт в традиционном смысле, т.е. не автор или сочинитель, а лицедей, притворяющийся поэтом (автором), но не скрывающий своего притворства ("Подслушать ... И выдать *шутя* за свое"). В таком случае поэт - всегда чей-то двойник, а стихи - двухголосны (на подобие "Поэта") и одновременно ничьи²⁰ (ср. "Налево беру и направо, [...], без чувства вины").

1.4.2. Подмена авторства находит свое продолжение и в подмене кода - вместо музыки "строчки", и в подмене семантики "веселое скерцо" (шутка) выдается за любовное страдание ("Поклясться, что бедное сердце/Так стонет среди блестящих нив").²¹

Напомним, однако, что эта подмена мнимая. С одной стороны, поэт не скрывает, что он лицедей, а с другой, что в его "строках" есть "веселое скерцо". Впечатление подмены создается за счет неразличения двух разных уровней музыки и стихов. Заметим, что предназначенное для слушания (музыка) здесь *п о д - с л у ш и в а е т с я*. Это значит, что улавливается нечто скрытое под внешним звучанием, некие более глубокие звуки. То же происходит и со стихами: тема "бедного сердца" выражает словесно ("Поклясться, что"), под словами же скрыт лиризм (скерцо не полностью исчезает в поэтическом тексте - оно сох-

раняется в его глубине, т. е. в звучании и иных свойствах, попутно напомним, что скерцо может тут объединять в себе и лирическое веселье, если учитывать его доромантические формы, и драматизм - появившийся в XIX веке).

Примечательно, что и в этой подмене нет традиционного конфликта со словом (см. 1.3.3.). Наблюдаемые же расхождения - это расхождения между одномерным (бытовым) восприятием и восприятием углубленным (поэта, "я"). Данный поэт, хотя и не автор или сочинитель (см. 1.4.1.), и всего лишь "подслушивает" мир, тем не менее он являет собой и личность исключительную и противостоящую анонимной массе (так можно читать наличие посторонней точки зрения и обиходных мнений в "Поэте"). Исключительность же заключается в исключительности восприятия и понимания. Если первые две строфы читать как чужую обиходную точку зрения, то тогда насыщенность текста неопределенными местоимениями ("Подслушать [...] что-то", "чье-то веселое скерцо", "В какие-то строки") можно читать как знак **н е п о н и м а - н и я** и поверхностного восприятия. Исчезновение этих местоимений в очередной - третьей - строфе можно тогда считать как показатель перехода автора на собственную (а не стилизованную) речь.

2. МУЗА

Напомним текст стихотворения "Муза" из "Тайн ремесла" и начнем с его более детального разбора:

Как и жить мне с этой обузой,
А еще называют Музой,
Говорят: "Ты с ней на лугу..."
Говорят: "Божественный лепет..."
Жестче, чем лихорадка, оттреплет,
И опять весь год ни гу-гу.

2.1. Как мы уже отмечали в 1.4., здесь сталкиваются два, строго разграниченные и прямо противоположные, представления о Музе: общезвестное, стереотипное и "ахматовское". Первое дано в виде ходячих речевых трафаретов: "Называют", "Говорят", "Говорят". Второе же - в виде внеречевой действительности, действительного положения вещей и конкретного опыта "я". Первое расценивается как поверхностное и ошибочное, второе - как правильное, соответствующее самому явлению. Они противостоят друг другу по следующим признакам:

2.1.1. СТЕРЕОТИПНАЯ МОДЕЛЬ "АХМАТОВСКАЯ" МОДЕЛЬ

(I)	Муза	обуза
	'мифологическое'	'бытовое'
	'персонифицированное'	'заурядное'
	'наслаждение'	'тягостная обязанность, бремя'
(II)	"Ты с ней на лугу..."	"Жестче, чем лихорадка, оттреплет"
	'хоровод, пляска'	'дрожь, болезнь'
	'идиллический локус'	'житейский локус'
	'взаимный, дружественный контакт'	'односторонний, враждебный контакт'
(III)	"Божественный лепет..."	"Опять весь год ни гу-гу"
	'возвышенное'	'низкое'
	'благозвучное, нежное'	'неблагозвучное, грубое'
	'общение'	'разобщенность'

(IV) "Я" (для других) "Я" (для "я")
'партнер Музы' } → { 'зависимый от Музы'
("Ты с ней...") } { ("оттреплет", "ни гу-гу")

2.1.2. В стереотипном варианте контактность Музы представлена в двух формах: совместного физического пребывания ("Ты с ней на лугу...") и в виде речевого общения ("лепет"). В обоих случаях имеет место бессодержательный, чисто ритуальный, фактический контакт (гулянье "на лугу"; беззаботная, несерьезная болтовня - "лепет") возведенный в наивысший ценностный ранг ("Божественный").

2.1.3. В "Ахматовском" варианте физический контакт носит характер телесного одностороннего наказания - "оттреплет". Его смысл усложняется сравнением с "лихорадкой": "я" подвержено не побоям, а болезненному ознобному состоянию.²²

Благодаря смежной рифме "оттреплет" в состоянии выдать некоторую родственность слову "лепет": появляется возможность угадывать в "оттрепать" некое говорение (ср. фразеологизм "трепать, трепаться = говорить пустое").

Фразеологизм "ни гу-гу" означает "ни звука; ни слова". Слово же "опять" указывает на возобновление чего-то после некоторого перерыва. В разбираемом тексте "опять" относится к возобновлению молчания ("ни гу-гу"), которое было нарушено. Поэтому фраза *оттреплет, /И опять* весь год *ни гу-гу* заставляет видеть в слове "оттреплет" указание на нарушенное молчание, а этим самым отнести его к речевым актам.

У Ахматовского "оттреплет", таким образом, два противопоставления: гулянье (пляска, хоровод - "на лугу") и беззаботная болтовня ("лепет"). Если взять с этой стороны, то антитезисом гулянью будет труд, забота, обязанность, принуждение. Эти смыслы со всей очевидностью присутствуют в "ахматовском" названии Музы "обузой". Антитезисом "лепета" будет, в свою очередь, серьезное, содержательное сообщение. А это значит, что "ахматовское" "оттреплет" есть какое-то содержательное сообщение. Но оно передается не путем словесного сообщения (речи, как в случае "лепета"), а путем возбуждения или еще точнее: путем индукции в "я".

И еще: вместо двух видов контакта Музы в стереотипном ва-

рианте у Ахматовой наличествует только один: н е р а с с л е -
н и е н и й и не оформленный в самостоятельный, отъединяемый
от носителя код ("оттрепать" занимает и место "пляски" и место
"лепета").

2.1.4. В стереотипной модели Муза персонифицирована, она
являет собой самостоятельное и отдельное от "я" лицо (с посто-
ронней точки зрения это "я" выражено местоимением "ты" - "Ты
с ней на лугу...").

В авторской же модели отъединенность "Музы" от "я" весь-
ма и весьма проблематична. Во-первых, Муза как таковая здесь
отсутствует, ее место занимает "обуза", которую другие склонны
называть Музой. "Муза" оказывается всего лишь словом, причем
словом, которое не соответствует объекту. Во-вторых, объект
этот - "обуза", т.е. обязанность. Он не имеет статуса предмета,
хотя и предполагает относительно внешнее положение по отношению
к "я". Он носит статус безусловной программы поведения (дейст-
вий) "я", освободиться от нее можно только выполнив ее.

Аналогично и в случае слова "оттреплет". Оно может читать-
ся как действие извне, исходящее от кого-то другого, но и как
неподвластное "я" состояние (особенно благодаря наличию сравне-
ния с лихорадкой).

"Ахматовская" Муза, таким образом, не идентична "я", но и
не отделима от "я". Это и обязанность, и состояние. Ее воспри-
ятие другими как Музы свидетельствует о том, что речь идет о
стихотворной обязанности "я" и о его стихогенном состоянии.²³

2.2. Муза - постоянный образ поэзии Ахматовой начиная с 1911
года. Но на шестнадцать стихотворений, где речь идет о Музе, только
раз она лишена эксплицированного внешнего облика, хотя и близка пер-
сонификации ("Воронеж": "А в комнате опального поэта/Дежурят страх
и Муза в свой черед" - 1936; с. 190). В остальных она является
вполне самостоятельным персонажем и чаще всего удовлетворяет
стереотипным представлениям о Музе: "Муза-сестра заглянула в
лицо, /Взгляд ее ясен и ярок" ("Музе" - 1911; с. 40); "Допишет
Музы смуглая рука" ("Уединение" - 1914; с. 85); "А смуглая си-
дела на траве, /Глаза закрыв и распутивши косы" ("В то время я
гостила на земле..." - 1913; с. 324); "Музы наши дружны [...]
Как девушки, не знавшие любви" ("Покинув рощи родины священ-
ной..." - 1914-1916; с. 325); "Муза ушла по дороге [...]" и

были смуглые ноги Обрызганы крупной росой" ("Муза ушла по дороге..." - 1915; с. 88); "Веселой Музы нрав не узнаю: Она глядит и слова не проронит, /А голову в веночке темном клонит" ("Все отнято: и сила, и любовь..." - 1916; с. 91); "И печальная М за моя, Как слепую, водила меня" ("Был блаженной моей колыбелью..." - 1914; с. 93); "голос Музы еле слышный" ("Ведь где-то есть простая жизнь и свет..." - 1915; с. 99); "И Муза в дырявом платке /Протяжно поет и уныло" ("Зачем притворяешься ты..." - 1915; с. 105); "Ночью Муза слетит утешать" ("Кое-как удалось разлучиться" - 1921; с. 169); "О Муза, его не зови" ("Я гибель накликала милым..." - 1921; с. 174); "Пред милой гостьей с дудочкой в руке. /И вот вошла, /Откинув покрывало, /Внимательно взглянула на меня" ("Муза - 1924; с. 183-4); "в одежде белой /Входила Муза в тесный мой приют" ("О, знала ль я, когда в одежде белой... - 1925; с. 181); "А Муза и глохла и слеpla, /В земле истлевала зерном, /Чтобы после, как Феникс из пепла, /В эфире восстать голубом" ("Забудут? - вот чѐм удивили..." - 1957; с. 298); "Словно дочка слепого Эдипа, /Муза к смерти провидца вела" ("Памяти поэта", 2 - 1960; с. 262).

Как видно из этого перечня, в основном преобладает традиционный образ Музы. Но заметим, что он не совпадает со стереотипным вариантом из "Музы" 1959 года, равно как не совпадает и с его авторским противопоставлением. Муза, уподобленная лихорадке, оказывается у Ахматовой исключением. Но так ли это на самом деле?

Если учесть, что лихорадочная Муза противостоит не собственным "традиционным" ахматовским Музам, а "чужой" стереотипной идиллической модели, то позволительно судить, что с точки зрения Ахматовой эта новая ипостась Музы если и не удовлетворяет, то по крайней мере не противоречит ее предшествующим воплощениям.

2.2.1. Некий признак перехода от традиционной Музы к "лихорадочной" можно усматривать в постепенном нарастании печали Музы и ее связи со смертью (ср. "Муза/Плача изнывала" в "Покинув рощи родины священной..." - 1914-16; "О Муза, его не зови" в "Я гибель накликала милым..." - 1921; "Ты ль Данту диктовала /Страницы Ада? в "Музе" - 1924; "О, знала ль я, когда в одежде белой /Входила Муза в тесный мой приют, /Что к лире, навсегда

окаменелой, /Мои живые руки припадут" в "О, знала ль я, когда в одежде белой..." - 1925; "А Муза и гложла и слепла, /В земле истлевала зерном" в "Забуду? - вот чѐм удивили!..." - 1957; "Словно дочка слепого Эдипа, /Муза к смерти провидца вела" в "Памяти поэта", 2 ~ 1960).

Нельзя, однако, сказать, что Муза является тут носителем или агентом смерти.²⁴ Она лишь появляется в том мире, где господствует смерть, и даже сама подвергается этой смерти (см. в "Забудут? - вот чѐм удивили!...": "В земле истлевала зерном"). И все-таки это более новая черта ахматовской Музы. Ранняя Ахматовой такого локуса избегала (ср. в "Муза ушла по дороге..." 1915 года: "Я долго ее просила Зимы со мной подождать. Но сказала: /Ведь здесь могила, /Как ты можешь еще дышать?").

2.2.2. Теперь оставим на некоторое время ахматовский образ Музы и обратимся к мифологическим разысканиям.

По своей генеалогии Музы - дочери Матери Земли и Воздуха²⁵ или, в других вариантах - Зевса и Мнемозины, а также Урана и Геи.

Согласно реконструкции Топорова, в основе всех этих вариантов покоится следующая общая схема: "Громовержец (или Бог Неба) сочетается с женщиной, основной locus которой - Земля (подземное царство); после рождения детей [...] мать разъединяется с отцом детей и возвращается к исходному locus'у; дети обладают двойкой природой (в отношении добра и зла как членов противопоставления, соотносенных неким образом с небом и землей)".²⁶

"Заслуживает внимания то обстоятельство, что в тех версиях, где Музы дочери Урана и Геи, они оказываются сестрами Мнемонины, своей матери по другим версиям. С этим связано и наличие ряда общих черт у Мнемонины и Муз [...]. В частности, связь Мнемонины с двумя противоположными сферами может натолкнуть исследователя на поиски чего-то подобного применительно к Музам (например, Аполлон и Дионис, просветление и безумие, дары и наказания в связи с Музами)".²⁷

И далее: "Обращение к функциям Муз не менее поучительно. Легко определяется, что Музы как богини пения, поэзии предшествуют тому более позднему состоянию, когда они были связаны с разными искусствами, науками и даже с дифференцированными родами и жанрами поэзии. Связь Муз с поэзией (и поэтами) доста-

точно надежно свидетельствуется уже эпической традицией. Музы даруют поэту его способности и они же лишают его поэтического дара. [...] Дух этой связи, ее тайный нерв вскрывает Платон, который вкладывает в уста Сократа фразу о том, что "величайшие для нас блага возникают от неистовства" [...] Точнее, подробнее и, главное, применительно к поэтическому творчеству говорится об этом же несколько далее: "Третий вид одержимости и неистовства [...] - от Муз [...], он охватывает нежную и непорочную душу, побуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях [...]." Дальнейшие рассуждения о воплощении души в земном теле, о возвращении ее на небо, о памяти и припоминании на земле небесных образов, о неистовых стремлениях с земли к небу объединяют учение о неистовстве с тем же самым кругом мотивов, о котором говорилось выше в связи с генеалогией Муз и ядром основного мифа.

Вот эта одержимость [...] и неистовство [...], эта прикосновенность к иррациональному, к тому царству, к смерти, и определяет прежде всего поэта в представлениях древних греков. Именно здесь мы ближе всего соприкасаемся с мифопоэтической концепцией поэта (т.е. с метаязыковым уровнем) как того, кто нисходил в царство смерти, независимо от того, идет ли речь о реальном пребывании там, оформленном в особый мотив (ср. Орфей), или о нисхождении души, духа. Поэт не только видит и знает настоящее: он обладает памятью о прошлом и будущем [...]. Пршшлое это то, что сейчас находится в царстве смерти. Поэт, как сказочный герой, посредник между тем царством и этим (локально), между прошлым и настоящим (темпорально). В этом смысле поэт подобен шаману и, как и он, несет на себе печать и того царства. И поэзия как посредница между небом и землей тоже обнаруживает эту связь с прошлым и смертью, ср. с а т у р н и ч е с к и й стих".²⁸

2.2.3. Рассматривая Музы Ахматовой в контексте изложенного, нельзя не заметить в них большинства этих архаичных свойств античных Муз.

Во-первых, Муза Ахматовой связана с Небом и с Землей (подземным миром). Правда - не одновременно. В ранних вариантах она чаще всего является гостьей небесной (ср. "Муза ушла по дороге..."

- 1915; "Кое-как удалось разлучиться..." - 1921; и др.). Но наряду с этим есть и такие стихотворения, в которых Муза связана с Землей и загробным миром (ср.: "В то время я гостила на земле..." 1913 года, где "я" - гость на Земле, а Муза ее обитатель и для "я" - "иностранка"; "Я гибель накликала милым..." 1921 года, где строка "О Муза, его не зови" может читаться как вызов из царства мертвых). Зато в поздних вариантах Ахматовская Муза все чаще встречается в контексте смерти. И, наконец, в "Забудут? - вот чем удивили!..." Муза связана с обоими локусами одновременно: /А Муза и глохла и слепла, /В земле истлевала зерном, /Чтоб после, как Феникс из пепла, /В эфире восстать голубом" (1957; с.298).

Во-вторых, с самого начала Муза Ахматовой тесно связано с фундаментальной ахматовской категорией - с памятью. Ср.: "В то время я гостила на земле..." - "Как вестника небесного, молила / Я девушку печальную тогда: "Скажи, скажи, зачем угасла память, / И, так томительно лаская слух, /Ты отняла блаженство повторенья?..." [...] Она слова чудесные вложила В сокровищницу памяти моей" (1913; с. 324); "Я гибель накликала милым..." - "О Муза, его не зови", где "не зови" может быть понято и как "не вызывай" или "не возбуждай памяти" (1921; с. 174).²⁹

В-третьих, изначально Муза Ахматовой связана с пением и поэзией. Ср. в "Зачем притворяешься ты..." (1915; с. 105) "И Муза в дырявом платке /Протяжно поет и уныло" или в "Уединении" (1914; с. 85) "А недописанную мной страницу, /Божественно спокойнона и легка, /Допишет Музы смуглая рука".

И, наконец, самое поразительное то, что ахматовский поэт или "я" почти полностью осуществляет древнюю модель поэта, а также и Музы. Ср. хотя бы роль "песни" и "памяти" для "я" нисхождение "я" на землю ("В то время я гостила на земле..." - 1913; "Я не была здесь лет семьсот..." - 1944), погружение в подземное или в иные измерения ("Художнику" - 1924; "Подвал памяти" - 1940; "Вступление" в "Поэме без героя" - 1941; и др.), одновременная обозреваемость прошлого и грядущего, часто сочетаемая с "башней", - своеобразным посредником между низом и верхом (ср. "Уединение" - 1914; "Вступление" в "Поэме без героя" - 1941; "Творчество" - 1959: "Я помню все в одно и то же время, /Вселенную перед собой [...] /Несу, а в недрах тайно зреет семя /Грядущее

щего..."; и др.).

В связи с генеалогией Муз небезинтересно также обратить внимание на то, что эта основная схема мифа угадывается у Ахматовой в случае творческого процесса. В "Творчестве" 1936 года, включенном в "Тайны ремесла", творческий процесс открывается упоминанием о громе и завершает погружением в бездну, после чего и появляются разборчивые поэтические "строчки". Аналогичное имеет место и в "Последнем стихотворении" - оно также открывается громом и завершается на грани небытия ("А я без него... умираю"). Не исключено, что этот путь "верх (гром) → подземное (бездна, "какой-то крайний край")" есть условие возникновения "музического" начала, поражения стихогенности и мира, и самого "я".

2.2.4. Но все это еще не приближает нас к загадке "лихорадочной" Музы в "Тайнах ремесла". Поэтому вернемся к наблюдениям Топорова, который прослеживает и более древние варианты Муз:

"Неистовство, трепет, творческая дрожь, посылаемая Музами поэту, заставляет обратиться к корню *муз-* и его вариантам в связи с наименованием самих Муз".³⁰ Обследовав мифы и ритуалы разных народов, в том числе и народную русскую традицию, Топоров приходит к следующему заключению. На более архаичной стадии Музы обладали целительно-вредоносной функцией (ослепляли, вызывали, лихорадку, и т.п.) и функцией поэтической. В славянских народных традициях имеют вид девяти (иногда двенадцати) дев, называемых лихоманками, трясовицами, трясухами, плясовицами, сестрицами и т.п., а их поведение сходно с поведением Муз-целительниц или вредительниц, сопутствующих Аполлоу. "Во всяком случае, - говорит Топоров - мотив 12 дев в русской заговорно-ритуальной традиции, в которой старое мифопоэтическое наследие сочетается с несомненным влиянием соответствующих византийских текстов, позволяет объединить два важных комплекса - *болезнь* (ср. *трясуха*, *трясовица* и т.д.) и *исцеление* с одной стороны, и *поэтическое творчество* (пение, пляска, *трясение*), с другой, т.е. как раз то, что и является определяющим для Муз; если еще учесть, что с двенадцатью девами связаны и гадательные функции, то нельзя не вспомнить профетической сферы в связи с Музами и Аполлоном и соответствующего неистовства, *трепета* (ср.

т р е п е т н и к и как название особого жанра предсказательной литературе на Руси, с отчетливыми связями с подобной византийской традицией)".³¹

2.2.5. Из нашего разбора "Музы" в 2.1.2. следовало, что "лихорадка", а точнее - "оттрепать", единовременный эквивалент "пляски" и "лепета", что это особая форма проявления "мусического сообщения". Зная же теперь наиболее древние свойства Муз, мы может еще добавить, что Муза Ахматовой воскрешается в ее исходном, еще не специализированном варианте, объединяющем одновременно и пляску/трясенья, и дар/наказанье, и исцеление/болезнь, и поэтический дар/безмолвие.³²

Более того: в свете изложенных фактов "лихорадящая" Муза уже не кажется столь неожиданной - теперь целительные свойства Музы и, косвенно, ее связь с болезнью, опознаются также и в других вариантах; например: "Муза-сестра", вызывающая внезапную бледность "я" в "Музе-сестра заглянула в лицо..." (1911; с. 40: "Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: "Взор твой не ясен, не ярко...!"); "Ночью Муза слетит утешать"; "Кое-как удалось разлучиться..." (1921; с. 169); "И печальная Муза моя, /Как слепую, водила меня" в стих. "Был блаженной моей колыбелью..." (1914; с. 91); "А в комнате опального поэта/Дежурят страх и Муза в свой черед" в стих "Воронеж" (1936; с. 190).

Результат таков, что гораздо более неожиданна здесь деперсонификация Музы. Правда, имея в виду амбивалентность пляски-трясенья (см. 2.2.4.), можно предполагать, что тут речь идет об одной и той же Музе, только с разных точек зрения: чужой, поверхностной, и глубинной, Ахматовской (подобно тому, как удвоены "поэт" и "скерцо" в "Поэте" - см. 1.4.2.). Но дело, однако, в том, что нигде больше Муза у Ахматовой не раздваивается. Поэтому причину деперсонификации следует искать в другом.

2.2.6. Как мы уже говорили в 0.4., первоначально Ахматова предполагала открыть "Тайны ремесла" другой "Музой", написанной в 1924 году. Но по каким-то причинам "Муза" 1924 года оказалась неудовлетворительным вариантом. Попытаемся поэтому определить, какие из свойства прежней Музы устранены из "Тайн ремесла".

Муза 24-го года персонифицирована. Это "милая гостья с ду-

дочкой в руке", она "вошла, откинув покрывало, / Внимательно взглянула на меня". Данный признак Музе 59-го не присущ.

Далее: она не "гостья", а "обуза", т.е. обязанность.

Муза 24-го "коммуникабельна" - "Внимательно *взглянула* на меня" *Отвечает*: "Я". Коммуникабельность Музы 59-го проявляется лишь в способности возбуждать дрожь, озноб: "Жестче, чем лихорадка, оттреплет".

Муза 24-го "стихогенна": "'Ты ль Данту *диктовала* / Страницы *Ада*?' *Отвечает*: 'Я'". Муза 59-го в этом отношении "бессловесна" - она насылает "лихорадку", а ее контакт с "я" носит инцидентальный и кратковременный характер (см. совершенный вид и кратность глагола "оттреплет", / "И *опять* весь год *ни гу-гу*" в отличие от неспешного разговора в "Музе" 24-го, где есть время на вход, внимательный взгляд и обмен репликами, а кроме того, некоторая длительность наличествует и в слове "гостья").

Единственное, что может роднить обе этих Музы, - это то, что первая "диктовала Страницы *Ада*", а вторая насылает л и х о р а д к у. То есть: одна и другая связаны с потусторонним, инфернальным миром, а точнее - с хтонической природой Муз.

Иначе говоря, Муза в "Тайнах ремесла" теряет черты самостоятельного персонажа и теряет стихогенность, она становится всего лишь возбудителем стихогенного состояния "я".

Однако прежняя "диктующая" Муза исчезает из "Тайн ремесла" не бесследно. Стихотворчество как диктовка (запись под диктовку) имеется в открываемом цикле "Творчестве": "Тогда я начинаю понимать, / И просто *продиктованные строчки* / Ложатся в белоснежную тетрадь". Тем не менее "продиктованные строчки" исходят тут не от какого-нибудь персонажа (Музы или кого-то другого), а как бы от самоорганизующейся и самоформулирующей среды, в которую погружено "я", от среды незванной "бездной шепотов и звонов" и имеющей потусторонний (подземный) характер.

Диктующая Муза 1924 года - не исключение. У Ахматовой она встречалась и раньше - ср., например, в "Уединении": "А недописанную мной страницу, / Божественно спокойна и легка, / Допишет Музы смуглая рука" 1914; с. 85. Есть поэтому основание видеть в диктующей Музе некоторый устойчивый мотив Ахматовой.

С этой точки зрения показательно, что позднее диктовка

исходит как бы не от Музы, а от внешнего мира вообще. Ср., кроме "Творчества", еще во "Втором посвящении" из "Поэмы без героя" (1945; с. 354): "Ты ли, Путавица-Психея [...] Хочешь мне сказать по секрету, /Что миновала Лету /И иною дышишь весной. *Не диктуй мне, сама я слышу: /Теплый ливень уперся в крышу, /Шелоточек слышу в плюще ... Сплю - мне снится молодость наша, /Та, ЕГО миновавшая чаша*". Данный случай можно считать своеобразным переходом к самостоятельному облущиванию мира, уже без помощи диктующего (Музы, Психеи), когда диктовка становится излишней ("Не диктуй мне, сама я слышу").

Показательно и другое: в "Творчестве" и во "Втором посвящении" диктовка сопровождается особым состоянием "я". В первом случае это "истома", а во втором - "сон". Тем временем в "Уединение" и в "Музе" 24-го "я" изображается в бодрствующем состоянии.

Вывод напрашивается сам собой: диктующая Муза эволюционирует в сторону невычленного и нерасчленного состояния мира и стихогенного "онейрического" или "мнемонического" состояния "я" (лихорадка в "Музе" 59-го).

В случае "Второго посвящения" существенно еще и то, что в нем Муза как таковая отсутствует и что она подменена там уже Путаницей-Психеей. К тому особой - Психеей, которая "миновала Лету". Факт весьма показательный: в нем налицо сдвиг в сторону Музы-Мнемосины см.(2.2.2.), а этим самым - внутрь "я" (а в общем плане - в сторону гораздо более фундаментальной категории Ахматовой - памяти).

Если теперь учесть хронологию - диктующая Муза 1924 года, "продиктованные строчки" в "Творчестве" 1936 года, диктующая Психея 1945 года и повторное прочтение "Творчества" в 1959 году и включение его в "Тайны ремесла" вместо нового "Творчества", - то ясно, что "продиктованные строчки" в секундарном виде отвечают взглядами (интуиции) Ахматовой 1959 года и что новая Муза - это стихогенная энергия мира и особая стихогенная настроенность "я".³³

2.3. В "Тайны ремесла" включила Ахматова один, на первый взгляд, совершенно неожиданный текст - "Эпиграмму":

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, боже, как их замолчать заставить!

Став частью более крупного сверттекстового объединения, любой текст в первую очередь выявляет те из своих свойств и признаков, которые наличествуют в окружающем контексте, или же им противостоящие. Так, например, слова "По мне, в стихах все быть должно некстати" в "Мне ни к чему одические рати..." могут распространяться на композицию всего цикла в целом. Тогда "Эпиграмма" становится менее неожиданной, хотя это и не объясняет ее наличия в цикле. Шутливый и автоиронический характер "Поэта" (см. 1.4.) позволяет в свою очередь усматривать автоиронию и в "Эпиграмме". Но все это еще не открывает предмета иронии. Он открывается последовательностью "Последнее стихотворение" → "Эпиграмма", которая построена на рассогласовании между метатекстовой информацией в заглавии "П о с л е д н е е стихотворение" и фактической длиной данного текстового образования: за "последним" следует еще целый ряд текстов (тут четыре). Иными словами, предметом иронии может здесь считаться словоохотливость автора цикла, неумение остановиться (ср. "как их замолчать заставить"). Но тогда слова "Я научила женщин говорить..." должны читаться и так: "я - пример тому, что женщины могут говорить", и так: "говорить, но не творить", т.е. как снижение ранга своей поэзии.

Материал, привлекаемый в "Эпиграмме", дает и еще одну, более существенную возможность. Дело в том, что здесь речь идет о парах "Данте и Биче", "(Петрарка) и Лаура", т.е. "поэт и его возлюбленная", и в том, что традиция возлюбленная воспринимается в этой паре как источник вдохновения, а точнее - как соответствие Музе.

Это обстоятельство принципиально меняет смысл "Эпиграмма" и ее места в цикле. "Я" отчетливо противопоставляет себя Биче и Лауре, снимая с них ореол Муз (ср. намек на их косноязычие в виде стечения "нттв" и "виво" в "Дант, творить" и "любви восславить", аналогичное заиканию в "Музе": "Жестче, чем" и "оттрепет"), с одной стороны, и, с другой, ставя себя в положение учителя речи ("Я научила женщин говорить...").

Если учесть другие тексты Ахматовой, то станет ясно, что "я" ставит тут себя в положение Музы. Ср., например, в "Твой белый дом и тихий сад оставляю...": "Тебя, тебя в моих стихах прославляю, / Как женщина прославить не могла" (1913; с. 84). Это же в неявном виде присутствует и в "учить говорить", так как обучение речи предполагает повторение за обучающим. В стихотворении "В то время я гостила на земле..." (1913; с. 324) так именно Ахматовское "я" получает от Музы дар речи: "Но слов ее я помнить не могла И часто ночью с болью просыпалась. [...] Как вестника небесного, молила девушку печальную тогда: 'Скажи, скажи, зачем угасла память, / И, так томительно лаская слух, / Ты отняла блаженство повторенья?...' И только раз [...] Она слова чудесные вложила / В сокровищницу памяти моей".

Этим, конечно, шуточный тон не снимается, поскольку "я" тоже принадлежит к "женщинам". Тут "я" ставит себя в позицию Музы шутя, с легкой автоиронией.

Напомним, что автоирония в "Поэте" незаметно переходит в серьезную авторскую речь см. (1.4.2.). И напомним, что после "Эпиграммы" следуют уже тексты не шуточного порядка. Более того: в последнем стихотворении цикла говорится "Многое еще, наверно, хочет Быть *воспетьм* голосом моим", что свидетельствует о том, что "я" к концу цикла обретает статус самостоятельного поэта. В этом свете "Эпиграмму" позволительно читать как тот момент, когда "я" осознает себя как Музу и подлинного поэта.

3. СТИХИ

Теме стихов посвящены в цикле три текста: "Мне ни к чему одические рати...", "Про стихи" и "О, как пряно дыханье гвоздики...". Тексты эти создавались в разное время - в 1940-ом и в 1957-ом годах. Кроме того, созданные в 1940-ом году "Мне ни к чему одические рати..." и "Про стихи", разъединяет очень небольшой временной интервал (с конца января по апрель), поэтому в тематическом отношении это своеобразные "двойчатки", близкие друг к другу варианты. В фактическом же расположении в цикле они сильно удалены друг от друга - занимает соответственно 2-ую и 8-ую позиции. А написанное значительно позже и поставленное в позицию 9 "О, как пряно дыханье гвоздики...", наоборот, присоединено к ним как их своеобразное и естественное продолжение. В результате получается (если не учитывать текстовой отдаленности между двумя первыми) некоторая довольно строгая последовательность: генезис стихов → материал, субстанция стихов - суть, содержание стихов.

3.1. Генезис и общий статус стихов дан в тексте "Мне ни к чему одические рати...".

Как в "Музе" или "Поэте", так и здесь на первое место выдвигается полемическая настроенность, на этот раз по поводу характера стихов, а точнее - представлений о стихах.

Опровергаемую модель стихов установить не сложно. Это, прежде всего, определенные жанровые образования: оды и элегии, которые требуют продуманного текстового построения (ср. "рать" как войско, т.е. как строгая организация, и "затеи" как сложность, вычурность). Далее: это избирательность по отношению к предмету изображения - оды предполагают мифологизированные исторические события ("рати" как сражения), а элегии - утонченную мифологизацию интимных переживаний ("прелесть элегических затей"). При этом жанр и предмет настолько тесно связаны друг с другом, что оказываются взаимно детерминированными: исторические события уже сами по себе "одичны", а интимные переживания - "элегичны", и наоборот: оды - "историчны", а элегии - интимны.

Именно этой приуроченности жанра и предмета и противостоит

хматовская модель стихов. Во-первых, они - безжанровы, это просто "стихи" (не "оды" и не "элегии"). Во-вторых, в них разрушается взаимная приуроченность формы и содержания ("в стихах все быть должно некстати, / Не так, как у людей"). Но это пока всего негативная "программа" "я". "Позитивная" же дается в очередных строфах.

Вместо "ратей" появляется "сор", а вместо "элегических затей" - бесстыдство. И это не случайность. "Сор" - не только мусор, но и "ссора" (ср. фразеологизм "выносить сор из избы"), т.е. противоположность "сражения". А отсутствие стыда ("не ведая стыда") - противоположность элегической, т.е. оцензурованной и поэтому мнимой, интимности. Кроме того, одно и другое в равной мере относится и к эстетическому аспекту: вместо возвышенного постулируется как раз предельно сниженное и даже антиэстетическое (ср. "у забора", "лопухи и лебеда", "желтый одуванчик"). И - самое важное - снимается "сочиненность", требуемая "одами" и "элегиями", вместо нее появляется самостоятельность и стихийность стихов ("Растут стихи" "у забора", как не культивированные, стихийные сорняки - "одуванчик", лопух и лебеда").

В последней строфе появляются "Сердитый окрик", "дегтя запах свежий" и "плесень на стене". То есть, опять: произвольность, стихийность, антиэстетизм и интенсивность ("сердитый", "запах свежий"). Заметим, однако, что и эти явления не совсем случайны. Они - варианты "одических ратей" и "элегических затей". "Сердитый окрик", несомненно, является трансформацией "рати" (сражения) и "сора" (читаемого как "ссора"); "запах дегтя" соотносим одновременно и с "ратями" (войском), и с чувствами в "элегиях" (труднее в данном случае подыскать такое соответствие во второй строфе); "Таинственная плесень на стене" - очевидная трансформация "прелести элегических затей" и вегетативности сорняков во второй строфе.

Окончательная трансформация наблюдается в двух заключительных строчках "И стих уже звучит, задорен, нежен, / На радость вам и мне": "окрик" → "звучит"; "Сердитый", "дегтя запах свежий" → "задорен"; "Таинственная плесень" → "нежен".

Особо следует отметить строение последней - полностью позитивной, т.е. лишенной полемики - строфы. Переход к стихам совер-

шается тут уже знакомым путем: беззвучный мир в предыдущий строфе возникновение звука ("Сердитый окрик") и галлюциногенные обстоятельства в виде интенсивного запаха ("Запах дегтя свежий") и в виде уводящей в иное измерение плесени ("Таинственная плесень на стене") - стихи ("И стих уже звучит").

Стихи, таким образом, не сочиняются. Они - возникают, являясь особой, предельно интенсивной формой бытия. При этом они - неизбирательны; форма любого бытия. И поэтому - вездесущны (в отличие от избирательный "од" и "элегий", хотя последним и не отказывается в принадлежности к стихам; тут опровергается не их поэтичность, а их претензии на безраздельных представителей поэзии).³⁴

3.2. Текст "Про стихи" допускает два прочтения: без учета посвящения "Владимиру Нарбуту", и с учетом этого посвящения, а также с учетом творческой истории: по свидетельству Жирмунского, один из автографов данного текста был озаглавлен "Про стихи Нарбута" и с иным посвящением - "Н. И. Х.", т.е. Николаю Ивановичу Харджиеву.³⁵

Начнем с первого прочтения:

Это - выжимки бессонниц,
Это - свеч кривых нагар,
Это - сотен белых звонниц
Первый утренний удар...
Это - теплый подоконник
Под черниговской луной,
Это - пчелы, это - донник,
Это - пыль, и мрак, и зной.

3.2.1. По композиции стихотворение распадается на две равно-великих частей (по четыре стиха в каждой), почти зеркально отражающих друг друга (особенно на графическом уровне текста).

Первая часть во всех отношениях устремлена к слову "удар", обозначающему неожиданно раздавшийся громкий звук и толчок. Эта устремленность наблюдается в первую очередь в нарастании единственного грамматического числа ("свеч кривых нагар" - "Первый утренний удар"), дополнительно подчеркнуть числительным "Первый". Характерно однако, что на семантическом уровне имеет место обратное - как раз нарастание количества: от неопределенного и по-

этому как будто нейтрального количества до фактического огромного числа ("выжимки бессонниц" → "свеч нагар" → "сотен звонниц"), вдруг превращающегося в однородное единство (в один "удар").

Далее не соблюдается эволюция от неопределенной предметности, от неуловимости, до полной предметности и уловимости: "выжимки" → "нагар" → "звонниц [...] удар". Причем "Уловимость" тут буквальна: это - слышимость, т.е. уловимость ухом, к тому же - с легкой опознаваемостью.

И еще: эволюция от ночного в сторону дневного - "бессонницы", "свеч нагар" → "утренний удар". Иначе говоря, здесь налицо выход из аморфного, бесформенного ("выжимки", "свеч *криёмх нагар*") в оформившееся, структурное ("*белих звонниц* Первый утренний удар") и из некоммуникативного, а точнее - возмущающего ("бессонницы", "нагар"), в коммуникативное, возведающее ("*звонниц* [...] удар").

Результат таков, что первая часть текста "Про стихи" отображает путь возникновения стихов (по существу такой же, как и в "Творчестве"). В связи с этим небезыntenесно отметить и еще одну особенность данного текста: количественное увеличение описаний отдельных фаз - два слова, три, и шесть (от назывного до распротранненного описания). В этом явлении позволительно видеть постепенное овладение "я" речью, своеобразную демонстрацию возрастающей способности к артикулированному (расчлененному) выражению воспринимаемого. А иначе - показ становления стиха, совпадающего с самим речевым актом "я".

Но это значит, что тут мы имеем дело не с тремя взаимно дополняющими определениями стихов, а с процессом поиска такого определения.

Характерно, что данный процесс оборван, а обрыв помечен многоточием. Это многоточие можно читать двояко: как незавершенность, подсказывающую, что дальше должно бы следовать еще более адекватное определение; как момент озарения и завершения поиска - после него будет совершен скачок и будет дано уже окончательное определение.³⁶

Так оно и есть. Очередные две строки "Это - теплый подоконник/ Под черниговской луной" по своей длине подобны двум предыдущим (и явно отличаются от двух заключительных). Поэтический ход весьма прозрачный. Овладев речью и имея дело с оформившимся миром,

"я" переходит на открывшиеся ему стихи. Место ожидаемого определения занимает стихотворный текст, и стихотворение становится собственным автоопределением. Дефиницией стиха оказывается сам этот стих. Вне поэзии поэтическое невыразимо.

Но поскольку и во второй части текста сохранена "словарная" структура высказываний, то нельзя не учесть и этого обстоятельства.

Если, как мы сказали, определение поэзии есть поэзия, то с этой точки зрения весь текст должен читаться как рождение метапоэзии. Тогда первая часть заключалась бы в показе творческого процесса, совпадающего или даже тождественного с творческим процессом порождения поэзии как таковой. Возникновение звука означало бы тогда тот момент, с которого возможен уже переход на стихи (а точнее: метастихи). Не случайно этот звук - образование от множества звуков ("сотни белых звонниц"). Он не столько звук, сколько с о з в у ч и е, которое носит характер родственный п о э т и ч е с к о м у созвучию (например, рифмам; ср. роль "рифм сигнальных звоночков" в "Творчестве"). В следующей фазе, если держать в памяти схему "Творчества", естественно ожидать возникновения из него словесного стихотворного текста. Это тем более оправданное ожидание, что данный звук назван "П е р ы м" (не только возвещающим световую сферу дня, но и открывающим последующий за ним звукоряд), с одной стороны. А с другой - рас-пределение продолжительности слов по всему тексту показывает, как этот звук возникает и как потом дробится на членораздельные звуки. Этому, кстати, способствует, и характер речевых звуков текста: к концу резко возрастает количество взрывных (в отличие от насыщенности дрящимися в начальной партии текста), которые своей частотой отчетливо ассоциируются с церковным перезвоном,

Вторая же часть содержала бы процесс поисков и открытия все более адекватных метапоэтических определений стихов. Этот процесс открытия проделывает обратный путь: от описательного до определительного от расчлененного до нерасчленимого и являет собой возврат к истокам поэзии, т.е. погружение обратно в мир (ср. "луна" и "подоконник" → "пчелы" и "донник" → "пыль, и мрак, и зной", а также переключки с "бессоницей" и "свечами", предполагающими ночное время, и с "нагаром свеч", предполагающим копоть и духоту, которые так или иначе родственны "пыли", "зною" и "мраку").

Существенно, однако, что это возврат, так сказать, на другом витке - в иное измерение, чем исходное: не в собственную "бессонницу", а в открытый мир ("Под [...] луной", "пчелы", "донник", "пыль" и "эной"), локализованный где-то в глубине (ср. столкновение упоминаемой "черниговской луны" и реальной Москвы, фигурирующей в датировке и играющей роль документального обозначения).

Во второй части текста меняется не только длина фраз, но и их стиховое распределение. Вопреки ожидаемому членению по принципу совпадения фразы и стиха, тут две фразы объединяются в один стих ("Это - пчелы, это - донник"), а затем в одно определение попадают три определяющих ("Это - пыль, и мрак, и эной"). Критерий ясен: в определении возрастает количество признаков. Сначала шли единичные признаки и, собственно, разьединенные (разбросанные по стихам). Потом в одном стихе объединяются два, все еще разобщенные, но семантически смежные ("пчелы" и "донник" как сопричастные "между" или даже вообще "медоносные", с некоторой разницей: "донник" - поставитель меда, "пчелы" - его собиратель). В последнем же случае определяющие признаки уже неразьединимы: все они характеризуют некоторое одно состояние мира ("пыль" вызывается эноем, "мрак" может быть вызван пылью; кроме того эта триада - своего рода фразеологизм, трехчленное название одного состояния).

Можно еще сказать, что "пыль, и мрак, и эной" - производное от "пчел" и "донника": "пыль" от пыльцы, "мрак" от темного меда, "эной" от тягучести и медлительности. Если так читать, то здесь достигнут предел поэзии - ее естественное, наиболее глубокое изначальное состояние. Стихами оказываются сами глубины мира (ср. еще нисходящую шкалу: "звонницы" → "подоконник" → "донник" с двойным смыслом - и как ассоциирующийся со словом "дно", и как скрывающий в себе, в своей глубине, мед).³⁷ И это одновременно крайняя граница бытия - ср. аналогичную неоформленность самого глубокого варианта стихов в "Последнем стихотворении" и его существенность для "я".

И последнее замечание: в заключительной серии односложных слов с размытостью (или даже разомкнутостью) финального слова-слога "эной" позволительно усматривать возврат к косноязычию, к неартикулированному звуковому состоянию (соскальзывающий полугласный j).³⁸

3.2.2. Если учесть посвящение и одно из предполагавшихся заглавий - "Про стихи Нарбута" (см. 3.2.), то изменится прежде всего ситуация "я". Это "я" превратится тогда из автора - в воспринимającego, в читателя чужих готовых стихов. А весь текст станет показом процесса осмысления сути стихов и углубления в эту суть.

Тогда о первой части текста можно сказать, что в ней имеет место поверхностное опознавание стихового мира до момента обнаружения в нем з в у к а (упрятанного в тексте на подобие упрянтности "скерцо" в "Поэте" - см. 1.4.2.). После этого открытия (услышания) наступает нисхождение вглубь, проникновение в суть. И, самое важное, эта суть оказывается тождественной с самим вне-текстовым миром. Разница между стихами как готовым текстом и стихами как формой бытия мира снимается. Содержанием готовых (сочиненных) стихов оказываются стихи несочиненные, т.е. мир, а точнее его глубинные пласты.

Само собой разумеется, что иной статус получит и сам текст Ахматовой "Про стихи". Теперь это будет не только модель восприятия чужих стихов (или вообще стихов), а нечто гораздо более сложное. С одной стороны, стихи порождаемые стихами, поскольку и ахматовский текст - тоже стихи, а Ахматова - тоже поэт. С другой же, если учесть, что читаемые стихи внеположены стихам Ахматовой и играют по отношению к ним роль внешнего мира, и если учесть, что, согласно ахматовской идее, глубинная суть мира и стихов тождественны (ведь стихи не сочиняются, а исходят из глубин мира), то тогда ахматовский текст должен по своей сути совпадать с читаемым.³⁹

Это значит, что оппозиция "мои стихи - чужие стихи" должна у Ахматовой если и не совсем сниматься, то, по крайней мере, отодвигаться на задний план. Возможно, что это как раз и кроется за окончательным заглавием "Про стихи" и сохранением Нарбута только в посвящении.

3.3. Ситуация текста "О, как прясно дыханье гвоздики..." во многом аналогична рассмотренной. И в этом случае имеется посвящение - "Осипу Мандельштаму". И в этом случае речь о чужих стихах.

Если отвлечься от конкретных адресатов обоих посвящений, то можно заметить, что "О, как прясно дыханье гвоздики..." является как бы продолжением "Про стихи": первое "там" и временное ука-

зание "когда-то" могут читаться как отсылки к прежнему пребыванию "я" в глубине предыдущих стихов ("пыль, и мрак, и зной" и залетейский мир). Но на этот раз глубинный мир расширен - это вообще стихотворный мифологический мир, запредельное измерение.

Если читать этот текст с посвящением, то тогда картина несколько меняется. Стихи оказываются вечно существующим мифологическим пространством ("кружатся Эвридики, Бык Европу везет по волнам"). И, на этот раз эксплицитно, пространством общим для читателя ("я") и создавшего стихи автора (тут Манделштама): "Там, где наши проносятся тени". Более того: это и общее исходное пространство разных поэтов - "О, как пряно дыханье гвоздики, мне когда-то приснившейся там" (ср. 2.2.2.). "Я" (Ахматова), оказывается, уже когда-то была в этом (манделштамовском) мире. В результате чтение превращается в опознавание и воспоминание. А стихи - средство или путь выхода в данное пространство ("в бессмертие").

То же происходит и со временем: оно одновременно и обозримо все целиком. Настоящее ("дыханье гвоздики") присутствовало в прошлом ("когда-то приснившейся там"), прошедшее - современно ("кружатся", "везет"), будущее обозримо из настоящего ("наши проносятся тени, Над Невой", где "Нева" играет роль Леты, над которой Ахматова уже видит собственную тень).

В цикл "Тайны ремесла" Ахматова включила сокращенный вариант этого стихотворения. Знакомство с его полным текстом (см. на с. 405-6) значительно обогащает понятие стихов. Дело в том, что тогда появляется еще и биографический аспект и оказывается, что в стихах воплощается (или пребывает в них) и личность поэта. Но самое интересное то, что этот биографизм не замкнут, он не единичен, а тоже общее достояние читателя стихов и их автора (Ахматова читает Манделштама как нечто общее для них обоих, т.е. как относящееся и к ее биографии: "кности нашей", "Тем же воздухом, так же над бездной Я дышала когда-то в ночи"). Чтение даже в этом, казалось бы исключительно индивидуальном, случае становится опознаванием и восприятием уже известного, уже пережитого.

Ахматовское "читать" - не только "опознать/вспомнить", но и проникнуть в суть, проникнуть к истокам читаемых стихов, а этим самым как бы создать из заново (как мы уже говорили, процесс чте-

чтения-опознавания совпадает с творческим процессом, в результате чего чтение есть своеобразная "диктовка" (извне, из самого мира). Поэтому чтение есть одновременно артикулирование собственного стихотворения. И именно поэтому не кажется неожиданным заключительное "Многое еще, наверно, хочет/Быть воспетым голосом моим", следующее после "чтения" чужих стихов.⁴⁰

4. ЧИТАТЕЛЬ

Стихотворение "Читатель" посвящено реляции "поэт - читатель", в основном построенной на противопоставлении их ситуаций. В композиционном отношении эти темы довольно отчетливо разграничены: читателю отведены внутренние строфы текста, а поэту - внешние, открывающие и замыкающие текст. В результате тема поэта образует своеобразную рамку. Поэтому наш разбор текста начнем со строф, посвященных поэту

4.1. Первая строфа носит явно полемический характер и дает два разных представления о поэте. В опровергаемой модели поэта на первом месте выдвигаются "скрытность" и "несчастье". В противопоставляемой же ей модели постулируется полная откровенность ("Весь настезь распахнут поэт"). При этом примечательно, что оппозиция "Скрытность - распахнутость" покоится на признаке понятности для воспринимающего ("Чтоб быть современнику явным, /Весь настезь распахнут поэт"). Поэт, следовательно, понимается тут не столько как человек, сколько как сообщение (стихи), а, может быть даже, как тождественный сообщению (стихам), с одной стороны, и, с другой, - как внутреннее (глубокое) пространство ("настезь распахнут").

Любопытно, что по сравнению с откровенностью категория "несчастья" отодвигается тут на задний план ("Не должен быть очень несчастным /И, главное, скрытым. О нет!"). Этим самым основной акцент переносится с личного начала стихов на этическое, гражданское (подразумеваемые в "распахнутости" и "ясности современнику").

Вторая строфа моделирует поэта в терминах всеобщей обозримости театрально-эстрадного типа ("рампа", "лайм-лайт" и т.п.). Тут прежде всего бросается в глаза оформление этого эстрадного локуса. "Рампа" и "лайм-лайт" создают изолированное пространство. Оно ограждено по горизонтали, снизу ("рампа торчит под ногами"), и по вертикали - световым барьером ("лайм-лайт"). По содержанию же это пространство безжизненно ("Все мертво, пусто", холодное пламя") и разрушительно ("холодное пламя /Его заклеимило чело"). Разрушительное воздействие наблюдается и на уровне речи, т. е.

предполагаемого эстрадного чтения стихов: "лайм-лайт" - не только иностранное и тем самым непонятное слово, но и не-слово (содержащаяся в нем эхололия распространяющаяся также и на "пламя" и "заклеймило"). В характеристике поэта наблюдается не только пространственное возвышение ("рампа [...] под ногами"), и не только стилистическое ("чело"), но и ритуальное ("пламя", которое "заклеймило чело", уподобляет его пророку или великомученнику). В результате поэт превращается в зрелище, в картину современной "электрической" Голгофы (ср. "распахнут поэт", которое в контексте с "окаймляющим чело пламенем", легко ассоциируется с "распятием").

В последней строфе говорится: "Наш век на земле быстротечен / И тесен назначенный круг". Если "наш" читать как "поэтов", то "быстротечность" могла бы соотноситься с "эстрадным" локусом и подчеркивать в нем суетность, тщеславие (ср. наличие там слова "пусто"), а "назначенный круг" - с его "теснотой" - с изолированностью, ограниченностью той же эстрады (а также и с "заклеймением").

4.2. Чтобы выяснить смысл изложенной модели поэта, обратимся теперь к читателю, так как именно он являет собой противоположность поэту (ср. противопоставительное "а" в третьей строфе, открывающее переход к теме читателя).

4.2.1. В противовес "надземной, эстрадной" локализации поэта, местонахождение читателя моделируется здесь в категориях *п о д з е м н о г о* локуса ("читатель [...] Как в землю закопанный клад"). Этот локус характеризуется высокой ценностью ("клад"), редкостью ("Пусть самый последний, случайный") и трудной доступностью ("закопанный", "промолчавший", а также - "случайный", предполагающий трудную находимость).

Синтаксическое строение третьей строфы - предложения таково, что "промолчавший" одинаково может относиться и к читателю, и к описываемому его "кладу". Если читать "промолчавший клад", то возникает следующая картина. Входя в конструкцию "Всю жизнь промолчавший подряд" слово "промолчавший" имеет смысл "обладающий способностью говорить, но не говоривший". Тогда "клад" получит статус чего-то еще "не услышанного, не проявившегося в звуке" или - точнее - потенциального звука-речи. Это бы значило, что и здесь мы наталкиваемся на фундаментальное ахматовское миро-

строения, в котором глубины - это место пребывания неоформившегося звука-слова. Если же читать "проломчавший читатель", то тогда сам этот читатель становится ахматовской речегенной глубиной (пока еще потенциальной).

Неоднозначность продолжается и в очередной, четвертой, строфе. "Там" может означать и "под землей", и "в читателе". Факт, что "там" - это хранилище упрятанного природой, ставит читателя на одном уровне с природой: читатель - это либо нечто ценное и скрываемое природой, либо локус, которому природа доверяет свои ценности.

Характерно еще, что это "там", т.е. подземный локус, есть одновременно локус ночной ("И сколько там сумрака ночи,/И тени,/И сколько прохлад"). Это резко отличает его от предельно освещенного локуса эстрадного. Удвоенное "сколько" создает в свою очередь впечатление заполненности и жизненности (опять в отличие от эстрады, где "Все мертвенно, пусто, светло"). "Сумрак" и "тьма" становятся своего рода материей. Если вспомнить, что в тексте "Про стихи" исходное (предельное) состояние стихов есть именно "мрак" ("Это - пыль, и мрак, и зной"), то за демонстративной количественностью "сумрака" и "прохлад" позволительно усматривать указание на их сопричастность стиховому началу. Но, с другой стороны, поскольку звук в подземном локусе уже проявился (см. в четвертой строфе "Там кто-то беспомощно плачет"), то темное ночное время можно читать и как стихогенное (или речегенное) время и состояние (ср. в "Повте": "Налево беру и направо ... И все - у ночной тишины"). Так оно, кстати, и есть: в этой же строфе (пятой) после упоминания "сумрака ночи" следует упоминание о говорении ("Там те незнакомые очи/До света со мной говорят").

4.2.2. В эстрадном локусе поэта нет никаких упоминаний о речи или звучании вообще. Возможно, что он безмолвен. В противовес ему подземный локус читателя как раз речеспособен. Но, как и в других текстах "Тайна ремесла", речь формируется здесь постепенно. Сначала идет позитивное молчание. "Позитивное" в том смысле, что указывает на речеспособность (в строфе третьей). Затем (в строфе четвертой) появляется звук, но еще неартикулированный и из неопределенного источника: "Там кто-то беспомощно плачет, однако, с признаком коммуникативности ("плачет").⁴¹

В пятой строфе говорится уже о речи ("Там те незнакомые очи /До света со мной *говорят*"). И это уже не обычное высказывание, а сплошной речевой поток - композиционно он переброшен и в шестую строфу ("За что-то меня упрекают, /И в чем-то согласны со мной..."). И, наконец, этот поток преобразуется в "беседу" ("Так исповедь льется немая, /*Беседи* блаженнейший зной"). Знаменательно, что эволюция речеспособности завершается "исповедью" и "беседой". Первая означает, что "тайна" или "клад" выводится наружу, оформляясь в сокровенное человеческое слово. Вторая же означает, что состоялся контакт между "я-поэтом" и читателем.

Заслуживает внимания и то, что вербальная коммуникация совершается тут невербальным путем: "говоря", "*очи*", "исповедь льется *немая*", "Беседы блаженнейший зной". Это значит, что встреча "я" и "Читателя" совершается на предвербальном, глубинном уровне стихов, а этим самым как бы в глубинах самого мира.

4.2.3. В начале "Читателя" речь идет о поэте как о ком-то внешнем по отношению к "я", как о третьем лице ("поэт", "Его"). Дальше (в четвертой строфе) происходит уже как бы присоединение "я" к поэту или как бы причисление себя к поэтам ("природа запрячет [...] *от нас*"). Еще дальше (в строфах 5 и 6) появляется "я" ("*со мной говорят*", "согласны со мной", "*меня упрекают*"). В заключительной строфе снова появляется инклюзивное "Наш" и в самом конце "поэт". Смысл этой эволюции весьма понятен: поэт становится личностью ("я") в момент общения с читателем. В отрыве от читателя (без общности с ним) поэт теряет личностное начало, становится одиноким идиолом (ср. "пустоту" в эстрадном локусе).

Конструкция "*Там те незнакомые очи [...] со мной говорят*" выдает раздвоенность "я" на носителя текста "Читатель" и на пребывающего "там", в локусе читателя. Само собой разумеется, что читатель имеет дело со стихами. Поэтому особую значимость получает замена стихов местоимением "я": истинным "я" поэта, его личность оказываются стихи. Но еще интереснее то, что эти же стихи есть одновременно и проявлением личности читателя ("Так *исповедь* льется немая"), его глубинной сущности ("*очи*" как отражение души и как противовес "чела" и "ног" поэта отизолированного от читателя в эстрадном локусе).

4.2.4. Аналогичная эволюция наблюдается и в случае читателя. В первой строфе упоминается "современник". Этого современ-

ника можно счесть за потенциального, анонимного читателя на основании фразы "Чтоб бить современнику ясным /Весь настезь распахнут поэт".

В третьей строфе говорится уже о читателе. Его отличие от "современника" в том, что это не анонимная масса, а конкретное лицо ("каждый читатель"). В очередных трех строфах читатель как таковой уже не упоминается - его место занимают "очи". В контексте финальной исповеди эти "очи" естественным образом читаются как соответствия души. Обретается, таким образом, полная личность, хотя и сохраняется формальное незнакомство между поэтом ("я") и читателем.

Но наиболее интересна заключительная строфа. Здесь снова возобновляется противопоставление "поэт - читатель", известное по первым двум строфам. На этот раз противопоставление покоится на признаке временном "Наш век на земле бистротечен" ↔ "А он неизменен и вечен". Читатель переводится здесь в план вечности. С одной стороны, это подготовлено предваряющим упоминанием "очей" и "исповеди" как проявления души, т.е. вечного начала. С другой же, делает возможным переход к финальному "Поэта неведомый друг".

"Поэт" совершил в этом тексте эволюцию, отождествляясь, в конечном итоге, со стихами. "Читатель" - к ипостаси вечной души. И тут происходит их встреча.

По всей вероятности, здесь следовало бы говорить о смене категорий. "Поэт" в начале текста не тождественен "Поэту" в конце текста: первое всего, лишь профессия или функция (см. "Не должен быть"), последний - творец стихов. "Современник" в начале текста это нечто иное, чем "друг" в его конце. Первый ограничен временем и лишь формально сосуществует с поэтом, последний - вечен, и с поэтом связан интимными отношениями. Он может быть назван "современником", но, из-за своей "вечности", - л ю б о г о поэта (творца стихов). В итоге коммуникация "поэт - читатель" протекает на глубинном и как бы вневременном уровне. Зная другие тексты Ахматовой, можно сказать, что она протекает на уровне стихогенного состояния мира.

И последнее замечание. Текст завершается словом "друг". Это бы означало, что в своем исходном эстрадном локусе поэт одинок,

и что требуемая "современником" "распахнутость" поэта не снимает, а наоборот - усугубляет это одиночество. Для осуществления подлинной интимной связи с читателем необходим иной тип откровенности - не зрелищный, а духовный (ср. противопоставление освещенной эстрады и говорящих очей в "сумраке ночи").

4.3. Вернемся теперь к открывающей текст модели поэта. Раньше (см. 4.1.) мы сказали, что в начале "Читателя" даны две модели поэта - опровергаемая и постулируемая. Так оно и есть. Дело только в том, что теперь совершенно ясно, что и постулируемая модель подлежит в дальнейшем опровержению. Это тоже не а х м а т о в с к а я модель поэта. Ахматова вводит в начале текста ч у ж у ю полемику, причем обе полемизирующие стороны ей одинаково чужды.⁴²

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложенный, далеко не детальный, разбор стихотворений составивших цикл "Тайны ремесла", показывает очень высокую степень когерентности этого цикла. Она обеспечивается в цикле следующими механизмами.

5.1. Внешней общностью. Объединение разных текстов в одно - пусть даже самое формальное - отграниченное целое (например, путем общего заглавия и графического вычленения из ряда других текстов) направляет внимание воспринимающего на повторяемые их свойства и на прямо противоположные. Презумпция когерентности и связанности заставляет усматривать такую когерентность или связанность даже там, где она вовсе не предполагалась. Так мы читали, например, взаимосвязь между "Творчеством" и "Многое еще, наверно, хочет..." (см. 0.5. и 1.2.). Но поскольку цикл составлен Ахматовой задним числом (см. 0.1.), то и составляющий его, т.е. Ахматова, должен был вести себя подб-члм образом. Во всяком случае, м о г заметить возникающую случайную связь между разными текстами и м о г у с т р а н и т ь ее, если она вызывала нежелательные эффекты. Поэтому сохраненное позволительно рассматривать как н а м е р е н н о н е у с т р а н е н н о е. И поэтому обнаруживаемые связи вполне могут считаться связями интегрирующими (конечно, независимо от того, в какой степени они совпадают или не совпадают с интенцией составителя такого сверхтекстового единства).

5.2. Общностью системы. Даже формально разъединенные тексты выдадут читателю свою общность, а тем самым - и некоторую когерентность, если они созданы в рамках одной и той же поэтической системы. В одном крайнем случае они будут восприниматься как взаимные варианты ("двойчатки"), в другом - как взаимоисключающиеся, поскольку реализуются на двух противоположных полюсах данной системы. Текст же реализуемые в промежуточных неодинаковых состояниях системы, будут восприниматься как взаимосвязанные и взаимодополняющиеся.

"Тайны ремесла" объединяют в себе тексты, созданные не только в рамках единой системы, но и в довольно узком диапазоне ее

п о л о ж и т е л ь н о г о полюса. Отрицательный полюс системы тут вообще отсутствует. Конечно, как мы показали, в некоторых стихотворениях присутствуют модели (наиболее яркий пример: "Муза"). Но это модели явно ч у ж и е, это обиходные представления, а не отрицательный полюс собственно Ахматовской системы (хотя во многих других вещах Ахматовой такой отрицательный полюс не редкость; ср. хотя бы "Когда погребают эпоху..." или "Птицы смерти в зените стоят...").

Результат таков, что составившие цикл тексты во многом аналогичны и могут восприниматься как взаимные варианты.

5.3. Общностью тематики. Тематика собранных в цикл стихотворений настолько однородна и, можно сказать, настолько узка, что и она превращает данные тексты в серию вариантов. При единстве моделирующей системы, опять-таки взятой в суженном диапазоне, такая однородность тематики превращает весь цикл в д е м о н с т р а ц и ю некоторой части с и с т е м ы (кода). Возможно, что это как раз и имела в виду Ахматова, называя данный цикл "Тайнами ремесла".

С другой стороны, такая суженность дает возможность более тонкой и более детальной разработки отдельных категорий кодирующей системы. Так, например, Слово или Стихи - это тот предел, та наивысшая форма бытия, к которой устремлен мир. Но им (Слову или Стихам) предшествует целый ряд предварительных состояний: предречевых, звуковых, предзвуковых, а в самой глубине - вообще никак не дифференцированных и граничащих с небытием. С точки зрения Ахматовского "я-поэта" (а не мира) наиболее ценными оказываются последние, т.е. наиболее глубинные состояния. При этом они тоже, а, может быть, и в первую очередь, считаются С т и х а м и (ср. четвертый вариант в "Последнем стихотворении" или "Про стихи"). В эфekte ахматовские стихи - это некий сплошной поток преобразующегося бытия.

Аналогичным потоком является и ахматовский Поэт. На самом поверхностном уровне он - подслушивающий бытие. На более же глубоких уровнях он растворим в бытии (ср. отключение от реальности, погружение в онейрическое состояние, перевоплощение в слух, уход к краю бытия - например, в "Читателю" или в "Последнем стихотворении"). Результат таков, что не поэт создает стихи, а стихи

создают поэта. Не случайно в "Многое еще, наверно, хочет..." то, что не вослето, заставляет "я" погрузиться в "дремоты", в стихогенные глубины мира. То же наблюдается и в случае читателя: читатель если и не создает поэта, то, во всяком случае, является необходимым условием его выявления (ср. двухсторонний характер "исповеди" и "беседы" в шестой строфе "Читателя").

Иначе говоря, ограничивающая узость кода преодолевается его дроблением вплоть до недискретности, которое в свою очередь дает возможность моделировать процессуальность (в цикле, в основном, творческий процесс).

5.4. Композицией. В случае композиции цикла удобно различить две ее разновидности. Одну - ту, которая задана тематической последовательностью текстов. Другую - ту, которая исходит из свойств моделирующей системы. Начнем с первой.

5.4.1. Цикл составлен так, что первая его половина (пять стихотворений) разрабатывает основные категории творчества: творческий процесс как таковой, его результат - стихи, участники творчества - муза и поэт, и наконец - адресат творчества, т.е. читатель. С этой точки зрения читатель занимает позицию точки устремления. Достигнув ее, характер цикла меняется: в остальных текстах преобладает тема стихов в аспекте их сущности, содержания.

С другой точки зрения, бросается в глаза, что все тексты первой части цикла (за исключением "Творчества") носят полемический характер. В них дается общепринятая, бытовая модель отдельных категорий и противостоящая ей ахматовская. На глазах читателя происходит как бы своеобразное перевоплощение и обучение его новому пониманию разрабатываемых категорий, посвящение его в ахматовский код и в ее творческие тайны. В финале этой части (в "Читателе") читатель цикла уже, так сказать, обучен и в состоянии идентифицироваться с Ахматовским образцом: "беседа" с ахматовским "я" уже возможна.

С этого момента полемика-обучение прекращается. Начинается своеобразная "исповедь", вплоть до автоиронии в "Эпиграмме" и автобиографизма в "О, как пряно дыханье гвоздики...". При этом у читателя цикла теперь предполагается высокая осведомленность и глубокое понимание (имена Биче, Данте, Лаура; подразумеваемый

Петрарка; посвящения Нарбуту и Мандельштаму; мифологические мотивы). И если первая часть цикла рассчитана на узнавание нового (обучение), то вторая на опознавание знакомого.

В заключение этого наблюдения можно с полной определенностью сказать, что композиционным центром цикла является стихотворение "Читатель" (не случайно оно обладает своими собственными рамками, отчетливо выделяющими его из остального корпуса текстов, и не случайно остальные тексты таких рамок лишены - они построены по принципу устремленности к своему финалу).

5.4.2. Общность кода и тематики влекут за собой высокую вариантность сверхтекстового единства (см. 5.2.-5.3.). Если взглянуть на цикл с этой точки зрения, то сам собой раскрывается принцип его зеркального построения. Исходной и организующей точкой этой композиции является "Читатель". А предваряющие его и следующие за ним тексты соотносятся друг с другом как взаимные отражения-варианты:

	"Читатель"	
	"Поэт"	"Последнее стихотворение"
	"Муза"	"Эпиграмма"
	"Мне ни к чему..."	"Про стихи"; "О, как..."
	"Творчество"	"Много еще, наверно..."

На этом уровне налицо музыкальный вариативный принцип организации текста. Но также налицо и чисто Ахматовский прием переключки текста с текстом.⁴³

В музыкальных произведениях их единство или когерентность обеспечивается родственностью тем, с одной стороны, а с другой - постоянным возвращением-возобновлением тем предшествующих. В "Тайнах ремесла" первое явление наблюдается в первых четырех стихах, каждый из которых вводит новую, но соположенную остальным, тему. Второе - в текстах следующих после "читателя". В них возобновляются темы первой части цикла. Так, кстати, мы и разбирали стихотворения цикла, т.е. группируя их в самостоятельные тематические пары. Возобновление темы, не есть, однако, ее буквальное повторение, это ее продолжение-перевоплощение или, иначе говоря, эволюция.

Эволюция в ахматовских парах-вариантах более чем очевидна. "Много еще, наверно, хочет..." - возврат к "Творчеству", но

на этот раз к наиболее фундаментальным началам бытия (к "бес-словесным" стихам). "Про стихи" и "О, как пряно дыханье гвоздики..." - возврат к "Мне ни к чему одические рати...", но теперь это уже не возникновение стихов, а проникновение в их сущность (в содержание). "Эпиграмма" возобновляет тему Музы, с тем, однако, что в данном случае имеет место шутивное отождествление с Музой самого "я". "Последнее стихотворение" соотносится с "Поэтом", но теперь речь идет не о "подслушивании", а о постижении. И, наконец, собственная рамка "Читателя" меняет в финале исходную категорию "поэта" и "Современника" и их реляцию с "поэт современник (читатель)" на "друг (читатель) + поэт".

В результате на наших глазах происходит переосмысление отправных категорий, а этим самым - процесс артикуляции и становления кода и проверки его возможностей (ср. 5.3. и 1.1.5.А.).

Варшава, февраль - март 1980

П р и м е ч а н и я

1. Перекомпоновка циклов вообще характерна для Ахматовой. Но за этим стоит, вероятно, и более глубокая черта ее творческой манеры - отмечаемая многими исследователями тенденция к автоцитатности и автоотсылкам. Данная проблема в настоящей статье опускается. Текст лекции, прочитанной автором 25.03.80 в институте славянских и балтийских языков Стокгольмского Университета.
2. См. комментарий В.М. ЖИРМУНСКОГО: "Мысль объединить в одном цикле группу стихотворений разного времени (1936-1960), посвященных поэтическому творчеству или 'ремеслу', возникла у Ахматовой около 1960 г.". Анна А. АХМАТОВА, Стихотворения и поэмы. Ленинград 1976, 481. В дальнейшем все тексты Ахматовой мы цитируем именно по этому изданию, указывая дату, а после даты - страницу. Из-за большого объема статьи мы не приводим разбираемых текстов из "Тайн ремесла" и ограничиваемся лишь небольшими выдержками.
3. ЖИРМУНСКИЙ, В.М., Там же, 481. "ВВ" означает "Бег времени", а "№ 301" - стихотворение "Муза" 1924 года (183-184).
4. Ср. возникающие во время работы над циклом стихотворения "Не повторю - душа твоя богата..." ("Из цикла 'Тайны ремесла'", 1956; 298), "Творчество" (1959; 302), "Выход книги" ("Из цикла 'Тайны ремесла'". 1962; 306-307), а также предполагавшиеся быть включенными в цикл "А в книгах я последнюю страницу..." (1943; 206-207), "Пушкин" (1943; 207), "Наше священное ремесло..." (1944; 207), "Учитель" (1945; 208).
5. С точки зрения психиатрии, здесь наблюдается почти образцовая картина прекращения метаболизма и переход на аутизм. В данной статье эта сторона "Тайн ремесла" нас не интересует. В случае "Творчества" она разбирается в моей книге: Введение в литературоведение, ч. I, (Katowice 1978. 310-314).
6. Уход из (или устранение) времени и пространства - характерная черта поэтической системы Ахматовой. Ср. наиболее яркий и эксплицированный вариант в "Наяву" (1946; 238): "И время прочь, и пространство прочь, / Я все разглядела сквозь белую ночь: / И нарцисс в хрустале у тебя на столе, / И сигары синий дымок".
7. Ср. в "Художнику" (1924; 184): "и точайшая дремота / Уже ведет меня в твои сады / Где [...] В беспмятстве иду твои следы".
8. В связи с этим ср., например, "Подвал памяти" (1940; 196).
9. В связи со стихами понятие "круг" встречается у Ахматовой довольно часто. Ср. в цикле в "Читателе" - "Наш век на земле быстрое / И тесен назначенный круг"; в "Последнем стихотворении" - "тайное бродит вокруг". А также в "Третей" "Северной элегии" (1945; 331) - "И сколько я стихов не написала и тай-

ный хор их бродит вокруг меня./И, может быть, еще когда-нибудь/ Меня задушит...". Уже по этому контексту видно, что "круг" очерчивает границы бытия. Поэтому "служащий круг" грозит "удушением", небытием. Выход же из него возможен только через стихи, через преодоление небытия. Видимо, не случайно "Тайны ремесла" завершаются "воротами" - выходом в мир стихов. В данном случае небезинтересно иметь в виду и те мифологические "узости" (а также и "шумы"), которые дает Топоров относительно к Достоевскому. См.: В.Н. ТОПОРОВ, Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления ("Преступление и наказание"). В сборнике: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск 1973, 91-92, 99-102.

10. Ср. аналогичную роль "слуха/звука" в связи с пониманием-обслушиванием мироздания в "Пророке" Пушкина: "Моих ушей коснулся он, /И их наполнил шум и звон:/И внял я неба содроганье, /И горний ангелов полет, /И гад морских подводный ход, /И дольней лозы прозябанье". Это сходство с романтическим предпочтением звука остальным средствам восприятия мира открывает одновременно фундаментальную разницу: у Ахматовой (да и вообще в XX веке) звук исходит из глубин, из-под земли, и носит стихогенный характер; этим самым и стихи исходят из подземного мира (тогда как в "Пророке", и у романтиков вообще, стихи ниспосылаются свыше). Разбор "Пророка" см. в моей статье: Любовная лирика Пушкина. Семiotический этюд. Russian Literature, 6 (1974).
А об особенностях облика поэта XX века в моей книге: Введение в литературоведение, ч. III (Katowice 1980, параграфы 18.7. - 18.8.).
11. См. примечание 5.
12. См., например: И.П. СМЕРНОВ, К изучению творчества символики Анны Ахматовой (Ранее творчество). В сборнике: Поэтика и стилистика русской литературы. Ленинград 1971; а также мою статью: Код Ахматовой. Russian Literature 7/8 (1974)
13. Проблема звука у Ахматовой широко рассматривается в статье: Т.В. ЦИВЬЯН, Ахматова и музыка. Russian Literature 10/11 (1975).
14. В связи с присутствием в цикле упоминания имени Данте здесь возникает возможность дополнительных ассоциаций, и даже переключек. Ср., например, статью: М.Б. МЕЙЛАХ, В.Н. ТОПОРОВ, Ахматова и Данте. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", XV (1972).
15. В поэтической системе Ахматовой "огонь", "ветер" и "вода" далеко не однозначны, они выступают и как разрушительные стихии, и как созидательные очистительный "огонь", "ветер блаженный и Вежий", "первозданная вода", и т.п. . Возможно поэтому, что тут имеется в виду именно это двойное отношение Ахматовой к данным стихиям. Но, с другой стороны, возможно, что в данном случае имеются в виду их поверхностные проявления эмпирические "пламя", "ветер" и "вода", а "счесть" не выяснены с их космогоническими соответствиями. Для этого необходимо уже обследовать весь корпус ахматовских текстов.

16. Такое толкование подтверждается и отказом от более раннего варианта, печатавшегося вне цикла, где последний стих выглядел так: "И ведут за черную звездой" (см. с.406). Легко заметить, что первая версия завершается погружением в сферу Мнемозины, тогда как разбираемая - в стихогенную сферу.
17. Как ни странно, но письменная форма стихов моделируется как более глубокая, чем их звуковое оформление. Не исключено, что стихам Ахматовой вообще надлежит произноситься и звучать, и что в своем письменном (не произносимом) виде они лишь стихи потенциальны. Ср. в "Поэме без героя": "Я на твоём пишу черновике. /И вот чужое слово проступает, и, как тогда снежинка на руке, /Доверчиво и без упрека тает" (с. 353).
18. Категория глубины наличествует здесь не столько в "завесе тумана", сколько в "дыме". Уже сам по себе "дым" у Ахматовой локализуется в глубине. Ср. в "Поэме без героя" - "И темные ресницы Антиной вдруг поднялись - и там зеленый дым" (с. 353); в "Если плещется лунная жуть..." - "Вижу я сквозь зеленую муть..." (1928; 185); и, наконец, в "Многое еще, наверно, хочет..." - "Или пробивается сквозь дым". Но "дым" - не предел, за ним следует еще более глубокое бытие.
19. Это погружение (и подслушивание) противоположно "беззаботному" контакту с музыкой, так как "я" погружается тут в опасное, к пределам бытия. Дело в том, что "дым", в частности, функционирует у Ахматовой на правах смертоносного начала (засоряющего и отравляющего воздуха; удушакшего). В таком контексте родственны "дыму" и "сосны" (ср. "Нет, это только хвоя могильная" в "Поэме без героя" - с.353). По поводу дыма у Ахматовой см. в статье: М.Б. МЕЙЛАХ, В.Н. ТОПОРОВ, Ахматова и Данте, ук. соч., с. 63 (в примечание 86).
20. "Ничьи", поскольку исходят из самого мира, а не сочиняются, Поэтому и чужие стихи (другого автора) воспринимаются как ничьи. Ср. в связи с этим четверостишие "Из цикла 'Тайны ремесла'": "Но может быть, поэзия сама - /Одна великолепная цитата" (1956; с. 298).
21. Ср. эксплицитное объяснение такой подмены во "втором посвящении" "Поэма без героя": "Ты, что люди зовут весной, Одиноким я зову" (1945; с. 354). В обоих случаях речь идет о расхождении между общепринятым и индивидуальным (авторским) кодом.
22. На фонетическом уровне оно отражено в удвоенной (ознобной) артикуляции ("ЖестЧЕ, ЧЕМ лихорадка, ОТТреплет"), явно противостоящей благозвучной и беспрепятственной артикуляции "Божественный летет...".
23. Заметим, что лихорадка может сопровождаться бредовым состоянием, и что тогда это было бы типичное галлюциногенное состояние ахматовского "я".

24. Муза не агент смерти даже в "Памяти поэта", так как тут она моделируется по образцу Антигоны, дочери Эдипа, сопровождающей отца в сакральный локус, в священную роцу Эвменид.
25. См.: Robert GRAVES, *The Greek Myths*. London 1955, point 13.4.
26. В.Н. ТОПОРОВ, ΜΟΥΣΑΙ "МУЗЫ": Соображения об имени и предистории образа (К оценке фракийского вклада). В сборнике: Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. Москва. 1977. 32.
27. Там же. 31.
28. Там же. 33-35.
29. Здесь Муза однозначно связана с категорией памяти. О Мнемозине ср. у Топорова: Мнемозина связана с землей (и даже подземным царством) и как титанида, сестра титанов, которые, потерпев поражение, были ввергнуты в Тартар, и как богиня памяти, противостоящая забвению-смерти, неизбежно связывалась с нисхождением в Аид". Там же, 31. (Примечание 10).
30. Там же. 36.
31. Там же, 50-52. В данном случае Топоров отмечает также и особенность Музы у Ахматовой (в примечание 68).
32. Попутно отметим и еще одну возможность интерпретации "лихорадки". Перестройка "я", как правило, происходит у Ахматовой на границе между бытовым локусом и локусом поэтическим (а шире - локусом искусства). Чаще всего она совершается в "дремлом" состоянии "я", но не редко сопровождается "дрожью". Ср. хотя бы один из наиболее ярких примеров: "Все мне видится Павловск холмистый..." - "Как в ворота чугунные въедешь, / Тронет тело блаженная дрожь, / Не живешь, а ликуешь и бредишь, / Иль совсем по-иному живешь" (1915; с. 104). В таком контексте "лихорадка" в "Музе" может интерпретироваться именно как выход "я" в стихогенный мир. Это бы означало, что тут Муза вовсе неотделима от "я" и что она есть исконное перестраивающее свойство стихогенного мира. Об этом дополнительно свидетельствует как упоминание трепета самих стихов в "Последнем стихотворении" ("у горла трепещет"), так и наблюдаемое в очередном "Поэте" повышенное чувство слуха ("подслушать у музыки", "подслушать у леса, / У сосен, молчалиниц на вид").
33. О внетекстовых связях и параллелях ахматовской ликующей Музы (Данте, Манделштам и др.) см. в статье: М.В.МЕЙЛАХ, В.Н. ТОПОРОВ, Ахматова и Данте, ук.соч., 33-35.
34. Категория "стихов" обладает у Ахматовой особой ценностью как нечто естественное, обычное, само собой разумеющееся (ср. намеренно сниженные и разговорные термины типа "стих", "строка", "строчка", "тетрадь", "бумага", "страница", "черновик" и т.п. и отсутствие профессионализмов). Кроме того, учитывая

- дату "1940", можно полагать, что в данном случае имеет место и полемика софициально поощряемым тоном тогдашней поэзии.
35. Анна АХМАТОВА, Стихотворения и поэмы. Ленинград 1976. 482.
 36. В "Тайнах ремесла" помечаемая многоточием прерванность фразы предваряет переход на другой уровень состояния мира или понимания/слышания "я", а этим самым и на другой к а ч е с т - в е н н ы й уровень. Познавательный процесс "я" распадается, таким образом, на два этапа: опознавание и постижение. О других функциях такого обрыва см. в статье: Р.Д. ТИМЕНЧИК, Автометаописание у Ахматовой. Russian Literatur 10/11 (1975), 214-216.
 37. Мед, кстати, присутствует здесь как воплощение поэзии (кроме античной символики меда как поэзии здесь следует иметь в виду и ее популярность у акмеистов, в частности, - у Мандельштама).
 38. Аналогичная функция соскальзывания наблюдается и в финале "Последнего стихотворения" - "А я без него... умираю", и в финале "О, как пряно дыханье гвоздики..." - "Это пропуск в бессмертие твой", и в финале "Много еще, наверно, хочет..." - "И ведет за утренней звездой". При этом во всех данных случаях речь идет о переходе в иное состояние и в иное измерение. Небезинтересно отметить также и особенность их произведения Ахматовой в записи на пластинке: Мелодия ЗЗД-21655-6 "Анна Ахматова.
 39. И даже статья цитатой без кавычек. По этой, предположительно, причине составляемые Ахматовой поэтические портреты других авторов воссоздают главным образом мир их произведений и пользуются их же языковыми средствами. Разбор такого портрета-стихотворения Ахматовой "Поэт" (или "Борис Пастернак") см. в статье: Два поэтических портрета (Ахматова ↔ Пастернак). В сборнике: Boris Pasternak. Essays. Ed. Nils Åke Nilsson Stockholm 1976, 57-63. Подобное явление имеется и в случае Нарбута, но этот вопрос мы здесь опускаем.
 40. Само собой разумеется, что в данном случае имеет место и гражданское призвание Ахматовой: противостоять забвению, безмолвию фактической истории. Тут существенно также, что "О, как пряно дыханье гвоздики..." первоначально предназначалось для цикла "Венок мертвым".
 41. Ср. в "А в книгах я последнюю страницу...": "слышится какой-то легкий звук, /Причем они его считают плачем, /Другие разбирают в нем слова", где "плач" произведен от того же звука, что и "слова" и поэтому является просто неартикулированной их разновидностью (1943; 207).
 42. Скорее всего, здесь моделируется официальный постулат открытости и оптимизма, с одной стороны, а с другой - характерная для конца 50-х годов тенденция молодой поэзии к эстрадному исполнению. Если же учесть некоторые трагические нотки в этой модели, то тогда уместна была бы и ассоциация с "Гамлетом" Пастернака.

43. В таком расположении отдельных текстов "Тайн ремесла" вокруг "читателя" позволительно усматривать также и принцип и к о н ы, в которой центральный лик обрамляется клеймами, посвященными житию данного святого. Интересно, что аналогичная композиция наблюдается и в "Стихотворениях Юрия Живаго" Пастернака: она становится вполне прозрачной, если начать со "Сказки" и читать все остальные тексты попарно. О музыкальном принципе построения текста у Ахматовой см. статью: Т.В. ЦИВЬЯН, Ахматова и музыка, ук. соч. 189 и след. Ср. также некоторые замечания о композиции у Пастернака: Per Arne BODIN, Nine Poems from Doktor Živago. Stockholm 1976. 16-19.

Rainer Georg GRÜBEL (Utrecht)

DAS FRÜHE WERK IL'JA SEL'VINSKIJS:
DER ENTWURF EINER KONSTRUKTIVISTISCHEN POETIK*
(1. Teil)

O. Methodologische Vorbemerkung zur Abgrenzung des Frühwerks

Fasst man das Gesamtwerk eines Dichters als evolutionäre Einheit, wobei die Momente der Evolution und der Geschlossenheit in je unterschiedlichem Gewicht zueinander treten können, sich wechselseitig jedoch keineswegs behindern, sondern vielmehr bedingen, so sind doch in einer für die jeweilige Ganzheit charakteristischen Weise Einschnitte zu rekonstruieren, welche die Gesamtheit gliedern. Ein so umfangreiches Werk wie das Il'ja Sel'vinskijs erhebt eine solche Untergliederung zur Notwendigkeit, soll nicht ein Einzelwerk unterschiedslos ins andere verfließen. Die Untergliederung eines Gesamtwerks, welches selbst das Moment der Evolution zu seinem treibenden erwählt, lässt sich zwangloser aus der Evolution dieses Werks ableiten als aus einer von aussen herangetragenen Systematik. So könnte man die Werke Sel'vinskijs aus den 20er Jahren - ihnen gilt vornehmlich die Aufmerksamkeit - zwar nach dominant lyrischen, epischen, dramatischen und didaktischen Werken gegliedert behandeln, sähe sich aber alsbald genötigt, innerhalb dieser Stränge wieder zum historischen Prinzip zurückzukehren. Wäre dort der Zusammenhang der Stränge erst im Nachhinein zu erkennen, so muss bei der hier gewählten Darstellungsweise der systematische Zusammenhang jeweils erneut hergestellt werden.

Als Zentrum des literarischen Prozesses wird die Veröffentlichung von *Werken* aufgefasst; diese sind terminologisch durch

*Bei diesem Beitrag handelt es sich um einen in die veröffentlichte Fassung nicht aufgenommenen Teil meiner Dissertation: *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*. Wiesbaden (Harrassowitz) 1980.

das äussere Merkmal selbständiger Publikation von Texten unterschieden, welche entweder nicht selbständig oder aber gar nicht publiziert worden sind. Erst durch die Publikation nämlich gerät ein Text in jenen Austausch, welchen man literarische Kommunikation nennt, sieht man von der Sonderform der Autokommunikation einmal ab. Während sowohl die Symbolisten als auch die Futuristen die Differenzierung von Text und Werk in diesem Verstande aufzuheben trachteten (für die Symbolisten war die Autokommunikation des Schriftstellers zureichend, zumal der Dichter selbst als adäquatester Rezipient galt, die Futuristen bemühten sich, das konventionalisierende Moment der Veröffentlichung aufzuheben, indem sie ihre Texte zeitweilig in lithographierter Form herausbrachten), haben die Konstruktivisten die Grenze von Veröffentlichtem und Nichtveröffentlichtem streng gewahrt. So war es jenen Mitgliedern des LCK, welche sich noch nicht die Grundprinzipien des Konstruktivismus zu eigen gemacht hatten, aufs strengste untersagt, ihre Texte zu veröffentlichen oder in der Öffentlichkeit vorzutragen; zum Abfassen von Texten und zum nichtöffentlichen Vortrag vor dem LCK wurden sie dagegen ermuntert.¹

Einschnitte in der Evolution eines Gesamtwerkes treten als Diskontinuität in der Entfaltung der Strukturen von Einzelwerken hervor; der Strukturzusammenhang zwischen Werken innerhalb einer durch Kontinuitätsbrüche markierten Phase muss grösser sein als derjenige, der zwischen Werken aus verschiedenen Phasen zu erheben ist. Der innerhalb der Phasen selbst auftretende Wandel von Werkstrukturen erlangt keine Kontinuitätssprengende Wirkung. Kriterium dieser Kontinuität ist die Möglichkeit der Zuordnung zu einer als systematische Einheit modellierbaren Entfaltung von Grundstrukturen der sekundären Bedeutungsbildung. Als sekundäre Bedeutungsbildung wird jenes Verfahren verstanden, kraft dessen die Idee/n eines Werks in dessen Struktur/en sinnlich vermittelt werden. Bei dieser Betrachtungsweise erlangen die Phasen als Konstrukte einen systematischen Zusammenhang, der ihnen ein von Geschichte notwendig abstrahierendes synchronisches Moment verleiht. Diese vermeintlich ahistorische Verfahrensweise erscheint jedoch als konstruktive Voraussetzung dafür, innerhalb der jeweiligen Phase wiederum Vorgänge historisch, bzw. diachronisch zu modellieren. So werden die Phasen zu synchronischen Stufen der Diachronie des Gesamtwerks konstruiert, während sie in sich

selbst den systematische Zusammenhang wieder zur geschichtlichen Entfaltung dieser Einheit auflösen. Die völlig bruchlose kontinuierliche Entwicklung des Lebenswerks eines Autors dürfte die Ausnahme bilden.

Das Gesamtwerk von Il'ja Sel'vinskij lässt sich, werden die oben aufgeführten Überlegungen berücksichtigt, in folgende Phasen untergliedern:

1. Jugendwerk (1915-1921)
2. Frühes Werk (1922-1932)
3. Das Schaffen der 30er Jahre (1933-1940)
4. Das Werk aus dem 2. Weltkrieg (1941-1945)
5. Das Werk nach dem 2. Weltkrieg (1945-1955)
6. Das Spätwerk (1956-1968)

Das hier zu untersuchende *Frühe Werk* wird also eingerahmt vom Jugendwerk der Schüler- und Studentenjahre auf der einen und vom Werk der 30er Jahre auf der anderen Seite. Zu ihm weist, dies sei hier angemerkt, das Spätwerk nicht nur nomenklatorisch eine besondere Korrespondenz auf; seit Mitte der 50er Jahre hat Sel'vinskij zahlreiche Texte des frühen Werks überarbeitet, auch Themen, Motive und Pläne aus den 20er Jahren fortgeführt und die 20er Jahre zum Gegenstand von Werken erhoben.²

Es kann durchaus nicht überraschen, dass auch diese sechs Phasen jeweils in sich kein homogenes Ganzes bilden, sondern in Unterphasen gegliedert werden können. Wie bei der Gliederung des Gesamtwerks in sechs Phasen zeigt sich auch hier die Synchronie von Werkevolution, Dichterbiographie und sowjetischer Geschichte. Wie die Wende von Phase 2 zu Phase 3 biographisch mit der ersten grossen Asienreise Sel'vinskijs und historisch mit der Gründung des Schriftstellersverbandes einhergeht, so wird die letzte Phase durch den 20. Parteikongress der KPdSU eingeleitet.

Es ist aufschlussreich, dass Sel'vinskij selbst bei der Vorbereitung des Bandes der *Ausgewählten Werke* für die Reihe *Dichterbibliothek* sein lyrisches Werk nur in zwei grossräumige Phasen eingeteilt hat, die *Frühen Gedichte* und die *Gedichte aus den 30er bis 60er Jahren*.³ Dass diese Untergliederung zu grossflächig ist, bräuchte bei der Kongruenz in der Segmentierung zwischen 20er und 30er Jahren nicht zu stören, doch lassen sich, wie aus dem folgenden Abschnitt hervorgeht, grundlegende Ein-

wände gegen die Zusammenfassung der Literatur vor den 30er Jahren zu einem Segment aus der Werkevolution ableiten, Einwände im übrigen, die Sel'vinskij selbst gegen Ende dieses Zeitraums dem Leser seiner Gedichte aufs deutlichste vor Augen gestellt hat.

1. Das Jugendwerk Sel'vinskijs - die Suche nach den Ideen angemessenen Textstrukturen

Sel'vinskij war nicht nur der erste, der davor gewarnt hat, sein Jugendwerk mit den Dichtungen der 20er Jahre zu vereinigen, sondern er war es auch, der dazu genötigt hat, das Jugendwerk in die Betrachtung einzubeziehen, wenn vom Werk der 20er Jahre die Rede ist. Im Jahre 1929 hat er ein Buch mit dem Titel *Der frühe Sel'vinskij /Rannij Sel'vinskij/* herausgegeben.⁴

Titel von Dichtungen haben keineswegs nur die Funktion, dem Leser etwas über den Inhalt oder auch die Form dieser Werke mitzuteilen, sie haben auch die pragmatische Funktion, eine Beziehung herzustellen zwischen dem Verfasser und dem Leser. Es scheint nun eines der Merkmale von Avantgardeliteratur zu sein, dass die Verfassernamen wieder Gegenstand von Buchtiteln werden können. Es genügt, an die Tragödie *Vladimir Majakovskij*, an *Bertolt Brechts Hauspostille* zu erinnern. Sel'vinskij selbst hat den Titeln seiner Werke grosse Sorgfalt gewidmet, wie nicht nur die Zwischenüberschrift *o zaglavijach /Über Überschriften/* im *Technischen Kodex des Konstruktivismus*⁵ belegt. Wer die zweite Umschlagseite des 5. Heftes von *Novyj Lef* aus dem Jahre 1927 aufschlägt, findet dort die Ankündigung *Sel'vinskij, Desjat' let. stichi. /Zehn Jahre. Verse/*. Ihr ist nicht nur zu entnehmen, dass dieses Buch Sel'vinskijs wie so manche andere konstruktivistische Dichtung jahrelang in den Redaktionen von Zeitschriften und Verlagen zubrachten, ehe sie dem Leser zugänglich gemacht wurden, sondern gibt auch zu erkennen, dass Sel'vinskij zuvor einen neutralen Titel gewählt hatte. Die Formulierung *Der frühe Sel'vinskij* transformiert die Angabe der zeitlichen Dimension *Zehn Jahre* in eine temporal-relationale Distanz (*früh*): zum *frühen Sel'vinskij* bildet sich die Opposition des *nicht-frühen*, des *reifen Sel'vinskij*. Der doppelt auftretende Name *Sel'vinskij* bildet keine Tautologie - der *Dichter Sel'vinskij* ediert sein

Jugendwerk. Hierin liegt nun die zweite Transformation; der klassifizierende Untertitel *stichi* /Gedichte/ geht über in eine metasprachliche Synekdoche aus dem Literatenjargon. *Rannij Puškin* /Der frühe Puškin/ oder *Rannij Lermontov* /Der frühe Lermontov/ könnte eines jener Kollegs geheißen haben, die der Medizin- und Jurastudent Sel'vinskij in den Jahren 1919-1921 gegen seinen Studienplan an der philologischen Fakultät der Taurischen Universität in Simferopol gehört hat.

Ein Vergleich des Typoskripts, welches dem Staatsverlag eingereicht wurde, mit der Druckfassung zeigt, dass Sel'vinskij den "frühen Sel'vinskij" noch nach Fertigstellung des Manuskriptes kräftig redigiert hat.⁶ So sind nicht nur die Titel der Gedichte tiefgreifenden Änderungen unterworfen worden,⁷ sondern auch einzelne Gedichte völlig gestrichen worden.⁸ Offenbar wurde auch erst nach Abschluss des Manuskripts die mit dem alten Titel korrespondierende Jahresgliederung (1915 bis 1918/19) durch die Klassenbezeichnungen (4. Klasse bis 8. Klasse) ergänzt.⁹ Damit geht eine Beschränkung der aufgenommenen Gedichte auf den Zeitraum von 1915-1919 im ersten, *Gimnazičeskie stichi* /Gymnasiumsverse/ überschriebenen und auf die Jahre 1920-1922 im zweiten, *Sonettkränze* /Korony sonetov/ überschriebenen Teil einher (also insgesamt 8 statt der ursprünglich vorgesehenen 10 Jahre). Nicht festzustellen war allerdings, in welchem Masse das verzögerte Erscheinen diese Eingriffe Sel'vinskijs bewirkt hat.

1.1. Die Heineübersetzungen im Jugendwerk Sel'vinskijs

Aus Heine /Iz Gejne/ sind viertes und fünftes der im *Frühen Sel'vinskij* versammelten Gedichte überschrieben. Die Vorlage des einen steht under der Nummer 29 im ersten Teil der Heineschen *Neuen Gedichte*, die des anderen bildet das 24. Gedicht im Zyklus *Buch der Lieder*. Weniger die Auswahl der übersetzten Gedichte - sie kann durch den gymnasialen Fremdsprachenunterricht oder die von Sel'vinskij benutzte Quelle vorgegeben sein - als vielmehr Art und Weise der Übertragung sollen Gegenstand der Untersuchung sein.¹⁰

HEINES ORIGINAL

Es war ein alter König,
Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;
Der arme alte König,
Er nahm eine junge Frau

Es war ein schöner Page,
Blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn;
Er trug die seidne Schleppe
Der jungen Königin.

Kennst du das alte Liedchen?
Es klingt so süß, es klingt so trüb!
Sie mussten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb.

SEL'VINSKIJS ÜBERSETZUNG

ИЗ ГЕЙНЕ

Жил царь. Его высоко сердце,
Чело обвила седина;
У каменного самодержца
Была молодая жена.
Жил паж. Золотой, безмятежный,
От детской любви ошалел,
Он за королевую нежной
Носил ее шелковый шлейф.
Печальная старая песня:
На плахе их юная кровь.
И вправду - ведь эта любовь
Была уже слишком чудесна.

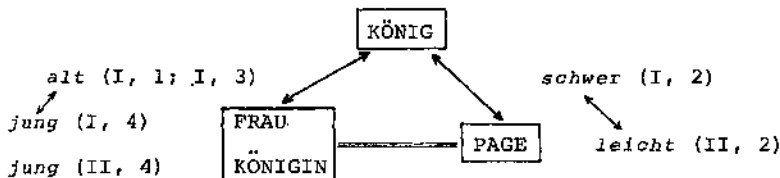
Trotz der auf den ersten Blick weitgehenden Korrespondenz treten bereits auf der Ebene von Lexik und Semantik beachtenswerte Veränderungen hervor, die, zumal sie weitgehend in einen systematischen Zusammenhang eintreten, keineswegs allein auf die Schwierigkeit der Übersetzung als der komplexen Umcodierung nicht nur in ein anderes sprachliches, sondern auch ein anderes künstlerisches und kulturelles Medium zurückzuführen sind. Sel'vinskij hat den Text eindeutig *interpretierend* umcodiert.

Der arme alte König (I, 3) bei Heine wird zum *steinernen Selbstherrscher* /kamennyj samoderžec/ (3), dessen Herz nicht *schwer*, sondern *abgestorben, verdorrt* /vysochlo/ ist. *Leicht war sein Sinn* (II, 3) kennzeichnet Heine den Pagen - Sel'vinskij charakterisiert ihn hingegen als *friedfertig* /bezmyatežnyj/ (5) und verkündet seinen Leichtsinns zur Unschuld *kindlicher Liebe* /detskoj ljubvi/ (6). Der Tod der beiden Liebenden - bei Heine ist sicherlich absichtsvoll *blass und neutral* von ihrem Sterben-Müssen die Rede - gerät bei Sel'vinskij zum *moritatenhaft anschaulichen, gleichzeitig jedoch schablonenhaften Ausdruck Auf dem Richtblock ihr junges Blut*. /Na plache ich junaja krov'/ (11). So wusste Sel'vinskij offenbar auch nichts mit der grossartigen Ankündigung der Heineschen ironischen Volte im letzten Vers durch den zweiten Vers der dritten Strophe anzufangen; er verwandelt die durch phonetisch-phonologische Varianz in einer sonst reinen Rekurrenzstruktur pointierte *ambigüe* Stellungnahme des Erzählers dieses balladesken Gedichts - *Es klingt so süß, es klingt so trüb* (III, 2) - in eine *unzweideutige*, indem er das alte Liedchen (III, 1) Heines zum *trau-*

rigen alten Lied (9) deformiert.

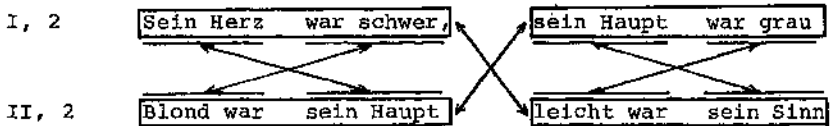
Dieser Verzicht auf Ambiguität charakterisiert auch die Veränderung in der Erzählerhaltung gegenüber den beiden handelnden Parteien des Dreiecksverhältnisses (die Frau bleibt in beiden Texten gleichermaßen Objekt): während sie bei Heine eher neutral, ja beinahe indifferent bleibt - allenfalls verrät die Prädikation *arm* Mitgefühl mit dem König - ergreift der Balladenerzähler bei Sel'vinskij unzweideutig Partei für den Pagen. Diese Parteinahme nur mit dessen Jugend und ihrer Kongruenz mit dem Alter des Autors zu erklären, griffe zu kurz, wie die Änderung des Schlusses belegt. Wird in der Ambiguität der Heineschen Schlusswendung *Sie hatten sich viel zu lieb* das nach der peinlichen Halsgerichtsordnung Karls V. mit der Todesstrafe (der Vers fungiert dann als Begründung der in IV, 3 angegebenen Strafe) bedrohte *adulterium* in die Unrealisierbarkeit grosser Liebe aufgehoben, so geht bei Sel'vinskij nicht nur jene Heinesche Paradoxie verloren, welche den Schlussvers gegen die übrigen Verse stellt, sondern die Polysemie seiner noch den vorletzten Vers einbeschliessenden Schlusswendung *Ved' èta ljubov' / Byla uže sliškom čudesna* bezieht, da *čudesna* hier sowohl mit *wunderbar*, *grossartig* als auch mit *verwunderlich*, *nicht den Erwartungen gemäss* zu übersetzen ist, eher den sozialen Aspekt des durch die Bezeichnung des Königs als eines Autokraten bereits herausgestellten Standesunterschieds ein.

Eine solche tiefgreifende Bedeutungsverschiebung kann auch die Textstruktur auf der Ausdrucksebene nicht ungeschoren lassen. Heine bildet die Gegensätze mit Hilfe von adjektivischen Antonymen, welche den so einfach wirkenden Text mit einem kunstvollen Netz überziehen und die Widerlager des Dreiecksverhältnisses markieren:



Sel'vinskij ersetzt nicht nur die neutrale Opposition zwischen König und Königin durch eine wertende - der König ist *steinern*, die Königin *weich*, *liebepoll* (*nežna*) -, sondern gibt

auch die gegensätzliche Position von Anfang der ersten und Ende der zweiten Strophe auf; bei ihm nimmt die Charakteristik der Königin den 7. Vers ein. Noch weniger gelingt es ihm, ja noch weniger scheint er sich zu bemühen, die bei Heine durch eine doppelt chiasmatische Wortstellung syntagmatisch modellierte Gegensätzlichkeit von König und Page zu erhalten: bei Heine bildet nicht die Reihenfolge der Teilsätze (I, 2; II, 2), sondern auch die Abfolge der Satzteile innerhalb der Teilsätze eine Umkehrung:



Die offenkundigere Parallele von erster und zweiter Strophe hat Sel'vinskij zumindest bei der Gestaltung der Verse 1 und 5 zu erhalten getrachtet.

Die oben aufgeführte chiasmatische Konstruktion wird bei Heine auch rhythmisch herausgehoben: die an ihr beteiligten Verse weisen als einzige gegenüber den übrigen (dreihebigen) Versen vier Hebungen auf und die Umkehrung der Basis entbehrt überdies als einziger Vers des Auftaktes und enthält den einzigen Fall zweier unmittelbar aufeinander folgender Ikten:¹¹

x u u x x u u x . 2 0 2 .

Auf die Heinesche Freiheit zu ein- und zweisilbigen interiktischen Intervallen, für deren Wiedergabe der russischen *Doi'nik* das geeignete pendant hätte abgeben können,¹² verzichtet Sel'vinskij und greift statt dessen zu einem konsequent durchgeführten dreiteiligen Metrum, das zum regelmässigen Dreieheber gefügt wird:

Gegenüberstellung der metrischen Schemata:

	HEINE	SEL'VINSKIJ		HEINE	SEL'VINSKIJ
	1.1 1.1	1.2 2.1		1.1 1.1	1.2 2.1
	1.1 1 1.	1.2 2.		0.2 0 2.	1.2 2.
I	1.1 1.1	1.2 2.1	II	1.1 1.1	1.2 2.1
	1.2 1.	1.2 2.		1.1 1.	1.2 2.

	HEINE	SEL'VINSKIJ
	0.2 1.1	1.2 2.1
	1.1 1 1.	1.2 2.
III	1.1 1.1	1.2 2.
	1.2 1.	1.2 2.1

Der Hang zur stärkeren Normierung leitet Sel'vinskij auch bei der Gestaltung des Reims; obgleich der Reimzwang das Übersetzen beträchtlich erschwert, führt er auch in jenen Positionen den Reim ein, in welchen Heine ihn auslässt.¹³ Allerdings führt er den bei Heine durchgängig verwendeten Kreuzreim in der letzten Strophe in umarmenden Reim über; diese Änderung unterstreicht die Abgehobenheit der letzten Strophe und erscheint deshalb als durchaus mit dem Prinzip der *funktionalen Adäquanz* vereinbar.¹⁴ Aufgegeben hat Sel'vinskij freilich die Verwendung des Reims als eines ikonischen Zeichens. Die phonetisch reinen Reime werden bei Heine gerade an der Stelle in der dritten Strophe phonetisch unrein, wo von trübem Klang die Rede ist: (III, 2) Es klingt so süß, es klingt so trüb!

(III, 4) Sie hatten sich viel zu lieb.

Sel'vinskij hält die Reimtonvokale rein (bis auf die Tönung in 6 / 8: *ošelev* / *šlejf* [eɤ / eɪɤ]) und verwendet konsonantische Inkongruenzen in zwei Fällen (Transposition und Variation in 1 / 3: *serdce* / *samoderžca*; Wechsel zwischen velarem und palatalem Konsonanten in 9 / 12: *pesnja* / *čudesna* [ɲ' / ɲ] sowie vokalische Inkongruenzen (1 / 3: *serdce* / *samoderžca* [ɛ / ɛ̃]) in allen Gedichtabschnitten.

Auf sprachlich-stilistischer Ebene versucht Sel'vinskij zwar, die Einfachheit des Heineschen Gedichtes mit seinem Märchenton zu treffen (*žil car* / Es war einmal ein Zar/), doch verbinden sich volkssprachliche Ausdrücke (*vpravdu* statt *pravda*) nicht bruchlos mit kirchensprachlicher Morphemik (*korolevoju* statt *korolevoj* wegen der Einhaltung des Metrums) und offizieller Titulatur des russischen Zaren (*samoderžec*).

Dass diese Charakteristik der Übersetzungsweise weder zufällig noch überzogen ist, lehrt ein Blick auf die andere Heineübertragung:¹⁵

IZ HEINE

Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab,
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab.

Nur einmal noch möcht ich dich sehen,
Und sinken vor dir aufs Knie,
Und sterbend zu dir sprechen:
"Madame, ich liebe Sie!"

Склонясь уходят поколенья,
Приходит и проходит век
Лишь в этом сердце без разлуки
Любовь останется вовек.
О, если бы, склонив колени,
Мне заглянуть в глубины глаз
И только простонать от муки:
"Мадам, я обожаю вас!"

Das bei Heine wiederum mit den Freiheiten des Volksliedverses operierende Metrum des dreihebigen Verses - ein- und zweisilbige interiktische Intervalle sind mit nahezu gleicher Häufigkeit vertreten - wird zum vierhebigen Jambus normiert. Die Reimlosigkeit von erstem und drittem Vers der Strophen untereinander bleibt zwar gewahrt, doch verstärkt Sel'vinskij die Reimbindungen auch hier, indem er dem bei Heine gerade zufällig wirkenden Reim der ersten Verse der Strophen systematischen Charakter verleiht und auch die dritten Verse miteinander reimen lässt. Bei Wahrung der äusseren Komposition (zwei syntaktisch mit den Versgrenzen weitgehend korrespondierende Vierzeiler, die erst in der Druckfassung zum Achtzeiler gebündelt worden sind) obwaltet in der inneren Konstruktion grosse Freiheit gegenüber dem Original. Der in gleicher rhythmischer und strophischer Position besonders deutlich hervortretende, das gesamte Gedicht bestimmende Gegensatz der Lexeme *Jahre* (I, 1) und *einmal* (II, 1) wird bei Sel'vinskij völlig aufgegeben, weil hier die beiden Anfangsverse ihren Platz wechseln und die Bedeutungseinheit des Einmaligen eingebracht wird in den perfektiven Aspekt des Verbs *zagljanut'*. Die Bedeutungselemente bleiben zwar (mehr als im zuvor behandelten Gedicht) erhalten, die Bedeutungsstruktur jedoch wird zerbrochen. Statt ein anderes Äquivalent für die Entgegensetzung von erster und zweiter Strophe zu wählen, verklammert Sel'vinskij sie noch zusätzlich durch die Wiederholung des Verbs und einen etymologischen Reim (die reimenden Wörter sind etymologisch verwandt):

1 *Sklonjas'* /.../ *pokolen'ja*, /Sich beugend /.../ Geschlechter,
5 /.../ *skloniv koleni*, /.../ gebeugt die Knie, /

Wenngleich insgesamt die Semantik des Heine-Gedichts besser gewahrt bleibt, geht doch die charakteristische Wirkung der Schlusspointe verloren. Die von den vorherigen Versen aufge-

staute Erwartung mag die absichtsvoll banal wirkende Wendung nicht befriedigen, der Faustsche Moment die Jahre nicht aufwiegen können. Und doch scheint in diesem Missverhältnis eben das Unverhältnismässige von Moment und Dauer, scheint der geliebte Moment noch, ja nur noch sprachlich der Vergänglichkeit entrissen. Die von Sel'vinskij gewählte Wendung /.../ *ja obožaju vas* liegt in der stilistischen Hierarchie zugleich unter und über dem Heineschen Ausdruck - archaisierend meint sie *zum Gott machen*, in der Umgangssprache eignet ihr ein ironisches Moment.

Die Heine-Übersetzungen Sel'vinskijs zeigen, dass der Übersetzer zu jenen Normen zurückgreifen muss, die das Original bereits hinter sich gelassen hat. Die Freiheit gegenüber Normen setzt, soll sie nicht mit Kulturverfall einhergehen, die Beherrschung der Normen voraus - in der Geschichte der Literatur wie im Bildungsgang des Künstlers. Ohne ein phylogenetisches Modell des Kulturerwerbs zu entwerfen, kann man doch die Erkenntnis aus dieser Beobachtung ableiten, dass Sel'vinskij bei Heine in die Lehre geht. Dass er in dieser Lehre mehr sich erwirbt, als die Übertragungen selbst zu erkennen geben, kann die Untersuchung weiterer, nicht auf Heinesche Vorlagen zurückgehender Gedichte erweisen.

1.2. Realistische Übungen - das Vorbild Bunins

Im Jahre 1907 hat der russische Dichter Ivan Alekseevič Bunin ein Gedicht ohne Überschrift mit der Eingangszeile *Ich liebe die farbigen Gläser der Fenster /Ja ljublju cvetnye stekla okon/* veröffentlicht. Zehn Jahre später schreibt der Gymnasiast Il'ja Sel'vinskij einen 16-Zeiler mit dem Titel *Cvetnye stekla /Farbige Gläser/*.¹⁶ Das Gedicht Sel'vinskijs lehnt sich nicht nur im Titel und im Eingangsvers an das Vorbild Bunins an:¹⁷

Люблю цветные стекла окон
И сумрак от столетних лип,
Звонящей лютры серый кокон
И половиц прогнивших скрип.

ЦВЕТНЫЕ СТЕКЛА

Люблю я в окнах цветные стекла,
Тона рубина и янтаря:

Люблю цейсный винный запах
Из шифоньерок и от книг
В стекляннх невысоких шкапах,
Где рядом Св и Патерик.

Люблю их синие странички,
Их четкий шрифт, простой набор,
И серебро икон в божничке,
И в горке матовый фарфор,

И вас, и вас, дагерротипы,
Черты давно поблекших лиц,
И сумрак от столетней липы,
И скрип прогнивших половиц.
1906

Заглянешь в желтый - и жизнь блекла,
Заглянешь в красный - горит заря.
Когда швыряет огонь кипящий
И плавит камни огромный день,

У стен террасы на лак блестящий
Ложится мягко цветная тень.
И так уютно у стекол пестрых;
Поров слышен комода треск,
И нет сверканий, ни бликов острх,
Хоть жирен солнца роскошный блеск.
Цветные стекла колдуют чары,
И в них невольно вольешь глаза -
Заглянешь в красный - горят пожары,
Заглянешь в синий - идет гроза.

Die schon äusserlich erkennbare Ähnlichkeit zwischen den beiden Gedichten war ursprünglich noch grösser; im Typoskript bestehen die in der Druckfassung nicht in Strophen gegliederten Texte in der Regel aus Vierzeilern. Diese Gliederung ergibt bei Sel'vinskij (wie bei Bunin) vier jeweils durch Punkte auch syntaktisch markierte Vierzeiler. Auch der binnenstrophische kompositionelle Aufbau der Gedichte gleicht sich weitgehend: beide weisen syntaktisch selbständige, durch Enjambement ungefährdete Verse auf (eine Ausnahme bildet die zweite Strophe bei Bunin, doch kongruieren auch hier die Syntagmengrenzen mit den Versgrenzen), welche durch Kreuzreim miteinander verbunden sind und schon durch ihre anaphorische Verknüpfung den Parallelismus der Verse hervortreten lassen. Die Hälfte der Zeilen bei Bunin und jede vierte bei Sel'vinskij beginnen mit der reihenden Konjunktion *и* /und/.¹⁸ Eine letzte gleichfalls kompositorische Ähnlichkeit verleiht den Gedichten das wie ein Summationsschema wirkende Wiederaufgreifen von Versen und Verstellen der ersten vier Verse durch die letzten vier.

Vor dieser offenkundigen Übereinstimmung treten die Unterschiede zwischen den beiden Gedichten besonders scharf hervor. Bunin führt in bewusster Opposition zum russischen Symbolismus Traditionen des Realismus in der russischen Dichtung fort;¹⁹ es ist dies der Versuch, gegen alle Unzulänglichkeit des gesellschaftlichen Lebens die individuelle Integrität, die positiven Momente der kleinen Dinge zu setzen. Dies kommt auch in dem von Sel'vinskij zum Vorbild gewählten Gedicht zum Ausdruck. Die Welt des Gewohnten, des Nicht-Grellen, der matten Töne,

der Zwischenklänge ist Gegenstand liebevoller Anrufung durch den Dichter. In die friedvolle Häuslichkeit hat der Lärm der Zeitereignisse keinen Zutritt: nichts ist zu spüren davon, dass zwei Jahre zuvor nach dem russisch-japanischen Krieg eine Revolution das Land erschüttert hat.

Während bei Bunin auch in der Form diese Harmonisierung zum Ausdruck kommt - die Parallelen der Verse werden von den parallelen Strophen beantwortet (Anaphorik der Strophen: *Ja ljublju... /Ich liebe.../*) -, dienen die Parallelen bei Sel'vinskij zur Pointierung der Gegensätze. Die erste Strophe enthält eine weitere Anspielung auf das Gedicht Bunins. Ist dort im 14. Vers von den Zügen *längst verblasster Gesichter /davno poblekšič lic/* die Rede, so heisst es bei Sel'vinskij, das Leben werde blass, wenn man in gelbes Glas blicke. Während aber bei Bunin das Verblasen, die Dämpfung gerade der geliebte Zustand ist, tritt der Blick in das gelbe Glas bei Sel'vinskij nur als eine Möglichkeit innerhalb einer Alternative hervor: *Wirft man einen Blick in ein rotes Glas, so erglöhnt das Morgenrot/Abendrot.* Gerade diese Möglichkeit zur Wahl wird durch die parallelen, Paradigmatik erzeugenden Konstruktionen gewährleistet. Nicht die beruhigende Welt von Zurückgezogenheit und Gewohnheit, sondern die Welt der Möglichkeiten, die verändernde Kraft eines Mediums wird bei Sel'vinskij vorgestellt.

Auch die Rhythmik des Sel'vinskijschen Gedichtes hebt sich gegen die Ruhe und Stetigkeit der 4-hebigen Jamben bei Bunin deutlich ab. Dies darzustellen genügt eine vergleichende Gegenüberstellung der metrischen Schemata der jeweils vier ersten Verse:

Bunin	Sel'vinskij
u = u = u = u = u	u = u = u u = u = u
u = u = u = u =	u = u = u u = u =
u = u = u = u = u	u = u = u u = v = u
u = u = u = u =	u = u = u u = u =
1.1 1 1.1	1.1 2 1.1
1.1 1 1.	1.1 2 1.
1.1 1 1.1	1.1 2 0.1
1.1 1 1.	1.1 2 1.

Während Bunin strenge vierhebige Jamben schreibt, gestaltet Sel'vinskij, sicherlich auch angeregt vom Beispiel Heines, den vierhebigen *Dol'nik*, für welchen Gasparov die Modellform

$$(x u) - \begin{pmatrix} u \\ uu \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} u \\ uu \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} u \\ uu \end{pmatrix} - (uu)$$

entworfen hat.²⁰ Dem 0- bis 2-silbigen Auftakt folgen vier metrische starke (hebungs-fähige) Stellen, zwischen denen jeweils eine oder zwei Silben in metrisch schwacher (nicht hebungs-fähiger Position) stehen; auf die letzte metrisch starke Stelle, die immer mit einem Wortakzent erfüllt ist, kann, muss aber nicht eine Silbe folgen. Nur an einer Stelle (es ist auch die einzige im Gedicht) folgen zwei Hebungen unmittelbar aufeinander; nur ein einziges Mal ist eine metrisch starke Stelle nicht mit einer Hebung erfüllt (es ist dies der von Gasparov als der wahrscheinlichste bezeichnete Ort).

1.3. In der Schule des Symbolismus - Bal'mont, Blok, Gumilev, Sologub

Den lockeren Sestinen (Quartett + Code mit zweizeiligen Umfang) unter dem Titel *Poëty* hat Sel'vinskij ein Motto vorangestellt, welches als Blok-Zitat gekennzeichnet ist: *zdes' žili poëty*.²¹ *Tam žili poëty* ist der tatsächliche Wortlaut dieser Wendung in dem Gedicht mit demselben Titel *Poëty* aus der symbolistische Phase Aleksandr Bloks.²² Die Transformation des deiktischen Adverbiams verweist darauf, dass jener Ort, von dem im Blok-Gedicht die Rede ist, identisch ist mit dem Ort, an welchem sich der Sprecher des Sel'vinskijschen Textes befindet. Auf Grund welcher Voraussetzungen kann ein symbolistischer Dichter zum Zeugen für die Dichtersgestalten *Bredichin*, *Beljavskij*, *Korde*, *Rabinovič* und das lyrische Ich angerufen werden?

Es wäre ein Trugschluss, zu folgern, Sel'vinskij hätte eine symbolistische Phase durchlaufen. Sel'vinskij geht zwar bei den Symbolisten in die Lehre, aber er schreibt kein symbolistisches Gedicht. Der bei Blok leidenschaftlich geformten Darstellung des

Widerstreits von Dichter und Stadt, von Dichter und Leser, ja gerade auch der Dichter untereinander, tritt bei Sel'vinskij die heiter-ironische, auch über sich selbst spottende Schilderung des gymnasialen Dichterkreises gegenüber. Blok schliesst sein Gedicht mit folgender Strophe:

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, -
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Der nur noch auf Versöhnung im Tod setzenden Hoffnung stellt Sel'vinskij die Erwartung des Lebensabends als Bankangestellter gegenüber: *Okoñcim žizn' služušćimi banka*. Doch dann fährt er fort:

/.../
Но так приятно хоть на краткий миг,
Хоть на минуту счесть себя пророком
И видеть, как по родственным дорогам
Борьбы, уединения и книг
Мы выйдем в мир, мы в нем оставим след
И будем вместе на закате лет.
/.../

Der symbolistische Topos vom Dichter als einem Propheten weist auf den Romantismus zurück, vor allem auf Puškin und Lermontov. Charakteristisch ist nun, dass bei Sel'vinskij nicht zu entscheiden ist, ob romantisches oder symbolistisches Selbstverständnis des Dichters das kurzweilige Wohlbefinden hervorruft; die Elemente des Romantismus treten in symbolistischer Vermittlung hervor. Dies ist gleichermassen der Fall in der wahrscheinlich von Gumilevs Gedicht *credo*²³ inspirierten Selbstdarstellung des lyrischen Ichs. In dem *Kredo* /Credo/ überschriebenen Gedicht distanziert sich Sel'vinskij mit einer Formulierung von Byron, die nur allzudeutlich auf das bekenntnishafte Lermontov-Gedicht anspielt:

LERMONTOV²⁴

Нет, Я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник.
Но только с русской душой.
/.../

SEL'VINSKIJ²⁵

/.../
Нет, не Байрон я, не иной
Никакой и никак не избранник;
Никогда ничему я не был виной,
Ни в каких не избранен бранях;
/.../

Während der letzte Vers Lermontovs verkündet *Ja - ili bog - ili nikto* /Ich bin entweder Gott oder niemand/, eröffnet Sel'vinskij sein Gedicht mit der Feststellung *Ja choču byt' samim soboj* /Ich möchte ich selbst sein/, einem Bekenntnis zum radikalen Individualismus, das sich mit der symbolistischen Konzeption vom Menschen durchaus berührt. Doch scheint es mit dieser Feststellung sowenig Ernst zu sein wie mit dem Wunsch, Prophet zu sein. Das lyrische Ich probiert Kleider an, die es alsbald wechseln kann. Während die Maskerade, der *Maskenball*²⁶ für den symbolistischen Dichter jedoch als Gleichnis den vorgeblichen Charakter des Augenscheinlichen enthüllt, dienen die dabei erarbeiteten Masken dem Frühen Sel'vinskij als Möglichkeiten, seine Kunst zu erproben. So ist die leitmotivartig wiederkehrende *Rote Mantille* /Krasnoe manto/ eine an die *Unbekannte* /Neznakomka/ von Blok angelehnte Figur; während diese sich gerade kraft ihrer Unbekanntheit der Erkenntnis in jeder Hinsicht entzieht, erweist jene sich, wie anderenorts der Ritter /Rycar/, bei näherem Hinsehen als Drapur.

Diese Übungen auf der Klaviatur des Symbolismus beziehen auch das Formeninventar der Symbolisten ein. Wenn Sel'vinskij ein Triolet schreibt, so greift er zu einer Strophenform, die zwar schon von Karamzin in die russische Literatur eingeführt, dann jedoch kaum verwendet, von dem Symbolisten Sologub wieder in Umlauf gebracht worden ist.²⁷ Sel'vinskij hält sich bei seinem Triolett an die von N.I. Greč gegebene Empfehlung, im Triolett einen zärtlichen oder scharfen Gedanken darzustellen /izobraženie nežnoj ili ostroj mysli/;²⁸

ТРИОЛЕТ

Девушка у моря бродит с тихим пенъем,
Золотые ноги в желтых босоножках.
Ветер лепит юбку к животу, коленям;
Девушка у моря бродит с тихим пенъем,
С голыми ногами, но в макто осеннем,
И глядит, как мчится лето по дорожке.
Девушка у моря бродит с тихим пенъем
Золотые ноги в желтых босоножках.

Nicht nur die strophische Struktur dieses Gedichts verweist auf symbolistische Vorbilder, sondern auch die lautliche. Sel'vinskij bemüht sich um eine unüberhörbare Euphonie;²⁹ sie entsteht durch

die Rekurrenz im Tonvokalismus und das auffällige Überwiegen von stimmhaften Konsonanten (im folgenden Schema *kursiv*) gegenüber stimmlosen:

Schema der Tonvokale (phonetisch)	Vortonkonsonanz + Tonvokal
e o o i e	<i>d'e mo ro t'i p'e</i>
o o o o	<i>zo no ž o no</i>
e e u o e	<i>v'e l'e - vo l'e</i>
e o o i e	<i>d'e mo ro t'i p'e</i>
o a o o e	<i>go ga no to s'e</i>
i i i e o	<i>- l'a Ći l'e ro</i>
e o o i e	<i>d'e mo ro t'i p'e</i>
o o o o o	<i>zo no ž o no</i>

Bei einer Gesamtzahl von nicht weniger als 38 Vokalen treten nur je einmal die Vokale a und u auf, während allein das Phonem o die Hälfte der tontragenden Vokale deckt, in weniger als einem Viertel der Fälle nur geht dem Tonvokal ein stimmloser Konsonant voraus.³⁰ Kann man in dieser Gestaltung der Vokalstruktur eine Modellierung des Gesangs erblicken, so wird man in der Rekurrenz der Konsonantengruppe sk in den von Brik beschriebenen Figuren des *kol'co* /Ring/ zwischen Vers 1 und 2 sowie 7 und 8 und des *styk* (Fuge)³¹ zwischen den Versen 6 und 7 eine onomatopoetische Wiedergabe des Wellengeräuschs wahrnehmen können. Diese Gegenüberstellung der Euphonie von Vokalen und geräuschartigen Konsonanten verlässt allerdings das symbolistische Klangparadigma auf futuristische Klanglichkeit.

1.4. Im Kraftfeld des Futurismus

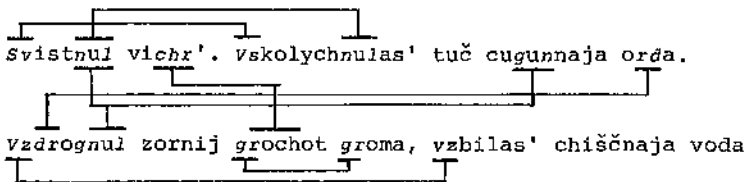
Das im vorigen Abschnitt aufgeführte Gedicht Sel'vinskijs mit dem Titel *Dichter* spielt nicht nur auf symbolistische Vorbilder an. Nach der Nennung der Dichternamen des gymnasialen Kreises fährt es fort:

Хоть нормы поэтических запретов
Не чужды нашей маленькой орде,
Но сваренные в футуристском яде,
Не очевидно мы молимся плееде.

Die Gegenüberstellung von poetischen Restriktionen und "futuristischem Gift" zeugt von der Kenntnis der poetischen Konzeption des Futurismus. Wer allerdings die konstruktivistische Theorie kennt, den kann überraschen, dass Sel'vinskij in dieser Phase des Jugendwerks die stärksten futuristischen

Anregungen von jenem Dichter empfangen hat, der sich nach der Krimtournee von den Kubofuturisten getrennt hat: Igor' Severjanin (Igor' Vasil'evič Lotarev). Severjanin war nicht nur einer der wenigen avantgardistischen Dichter, welche sich schon während des ersten Weltkriegs grosser Resonanz erfreuen konnten, er wurde noch im Frühjahr 1918 in Moskau zum *Dichterkönig* /*Korol' poëtov*/³² gekürt, im selben Polytechnischen Museum, das fünf Jahre später Il'ja Sel'vinskij den ersten Preis auf der *Dichter-Olympiade* davortragen sah.³³ Als in mancher Hinsicht "radikaler Symbolist" bildete Severjanin wohl die beste Brücke vom Symbolismus zum Futurismus. Hatten schon viele Symbolisten in Korrespondenz mit der oben dargestellten sekundären quasimusikalischen Modellierung Musikalisches in ihren Gedichten zu versinnlichen gesucht,³⁴ so wurden Gedichttitel, die eine musikalische Form bezeichnen, bei Severjanin zu einer dominanten Klasse. Severjanin "komponierte" mit Worten *Nocturnes*, *Préludes*, eine *Symphonie*, *Overturen*, *Intermezzi*, eine *Phantasie*, eine *Serenade* sowie drei *Sonaten*.³⁵ Zwei dieser Sonaten sind bereits im Jahre 1911 entstanden und dürften Sel'vinskij dazu angeregt haben, selbst eine *Sonnen-Sonate* /*Solnečnaja sonata*/ zu verfassen.³⁶ Während bei Severjanin in einem dieser Gedichte die Sonate vornehmlich thematisch sich niedergeschlagen hat und auch in das andere eher eine lose Beziehung zur Sonatenform der Musik eingeht, hat Sel'vinskij tatsächlich den Versuch unternommen, diese nicht nur für die Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zentrale, sondern auch verhältnismässig feste Form mit sprachlichen Mitteln zu gestalten.³⁷ Diese Formung tritt vor allem auf den Ebenen der Komposition, der Semantik und der Lautung hervor. Die Sonate ist ihrem Modell in der Musik entsprechend aus drei Teilen (Sätzen) aufgebaut, die ihrer Konstruktion nach deutlich voneinander unterschieden sind. Bildet der erste Teil eine Folge von 4 mit Paarreim untereinander gebundenen achthebigen Choräen (der letzte Vers der Sequenz nimmt jeweils nur den halben Umfang von 4 Hebungen an), so ist der zweite Teil aus Hexametern aufgebaut, welche durch Kreuzreim gleichfalls jeweils vier Verse zusammenbinden. Der dritte Teil schliesslich umfasst eine Folge von drei Trioletts, die aus vierhebigen Trochäen zusammengesetzt sind.

Gerade die Wahl des achthebigen Choräus, einer auch für die moderne russische Lyrik exklusiven Versform, im ersten Teil kann man als Äquivalent für den achttaktigen *Hauptsatz* in der Sonatenform deuten. Solche vielhebigen choräischen Versmasse weisen, wie schon Tomaševskij festgestellt hat, auf den Symbolismus hin.³⁸ Die Gefahr des achthebigen Verses, in zwei vierhebige zu zerfallen, hat Sel'vinskij nicht bannen können. Die Zäsur liegt oft genug vor der fünften Hebung und die Schlussverse der Vierergruppen werden von vierhebigen Choräen - dem zudem häufigsten russischen nichtjambischen Versmass - gebildet; zudem entspricht die Realisierung der Hebungen genau dem von Gasparov für den 4-hebigen Choräus angegebenen Modell.³⁹ Als *Klangstück* findet sich die Sonate bei Sel'vinskij nicht nur durch die Vielzahl von Lexemen aus dem semantischen Bereich von Geräusch, Klang und Lautung - *svistnul* /pfeiff/, *grochot* /Donner/, *lajali* /bellten/, *chripjaščij* /röchelnd/, *revja* /brüllend/, *voja* /heulend/, *zvonkij* /klangvoll/, *trezvonam* /Geläute/ allein im ersten Teil - sondern auch durch die Lautorganisation des Textes selbst verwirklicht. Die Rekurrenz der Tonvokale fällt schon mit dem ersten Vers in einer Unüberhörbarkeit ins Ohr, die es gestattet, auf ihren Nachweis zu verzichten. Von grösserem Interesse ist hier die Konsonantismus. Neben zahlreichen Alliterationen (*grochot groma*, *groty sedogrivy*, *tjažkich tuč*⁴⁰ usw.) treten komplexe Konsonantenwiederholungen; für die als Beispiel hier nur die ersten beiden Verse aufgeführt werden sollen:



Man wird eine solche zahlreiche Rekurrenz von zweigliedrigen Konsonantenfolgen wohl kaum als zufällig ansehen können, zumal sich bestimmte Organisationsformen erkennen lassen. Schon der in choräischen Versen markante Verseingang stellt gewissermassen das phonetische Leitmotiv vor -[vs']- das sich in seiner Umkehrung innerhalb des Verses wiederholt -[vs^h]- und vom nachfolgenden Vers in stimmhafter Variante fortgeführt und wieder-

holt wird. Die leitmotivische Funktion dieser Konsonantenfolge welche zudem mit ihrer Grundbedeutung in dem Präfix *vz / voz* (auf, hinauf) zum Bedeutungsträger des Aufbruchs der Elemente wird, bestätigt sich in der anaphorischen Wiederaufnahme im vierten Vers der ersten Gruppe. Erster und zweiter Vers sind überdies untereinander durch die von Osip Brik beschriebene Figur der Fuge */styk/* miteinander doppelt verbunden: *cugunnaja orda / Vzdrognul*. Dem entgegen tritt die Bevorzugung von Lauten, die im Symbolismus als unangenehm gemieden und vom Futurismus bevorzugt wurden. Das Adjektiv *chiščnyj /raubgierig, raubtierhaft/* nimmt in diesem Kontext kraft seiner metaphorischen Bedeutung onomatopoetische Funktion an, lässt das tobende Meer hörbar werden wie die Folge *grochot groma* das Donnerrollen.

Schon im Titel kündigt sich allerdings das Gleichgewicht von Bedeutung und Form an; bezeichnet das Substantiv *Sonata* die Form des Gedichts, so weist das Adjektiv *solnečnyj /Sonnen-/* auf den thematischen Bereich hin. Der scheint auf den ersten Blick einer der beherrschenden Gegenstände symbolistischer Dichtung zu sein. Es dürfte kaum einen symbolistischen Dichter geben, welcher die Sonne nicht zum Gegenstand eines Textes gewählt hat. Zwar zeichnet sich mit der apokalyptischen Dimension des Gedichtes ein deutlich symbolistisches Moment des Gedichtes ab, doch setzt sich gegen diese symbolistische sekundäre Semantik zunehmend die dingliche Bedeutung durch. Das gesamte Gedicht ist damit nicht nur antipodisch in dem Sinne aufgebaut, dass der Kampf zwischen Sonne und Erde im zweiten Teil als Kampf zwischen Chaos und Zivilisation und im dritten zwischen Licht und Finsternis vorgeführt wird, sondern dass die symbolistische mit der nicht symbolistischen Deutung ringt. Der Schluss wirkt geradezu als Destruktion eines symbolistischen Mythems: die Sonne wird besiegt. *Sieg über die Sonne /Pobeda nad solncem/* war aber der Titel der bereits angeführten futuristischen Oper von Aleksej Kručenyč.⁴²

Auf die besondere Bedeutung der Tiergestalten in Sel'vinskijs Jugendwerk ist bereits aufmerksam gemacht worden.⁴³ Schon der Symbolismus hat dem Tier einige Aufmerksamkeit gewidmet,⁴⁴ doch war es auch ein Symbolist, der davor gewarnt hat, Mensch und Tier gleichzustellen - Andrej Belyj.⁴⁵ Diese Warnung dürfte auf die russischen Futuristen allerdings eher als ein Stimulus gewirkt haben, bot sich in der Transformation menschlicher Ver-

hältnisse und Bedingungen in die Strukturen der Tierwelt und vice versa die Distanzierung von der Logik des gesunden Menschenverstandes an. Während für den Symbolisten das Tier apokalyptische Züge annimmt und mit dem Nimbus der Unbesiegbarkeit umgeben wird,⁴⁶ wird das Tier im Futurismus besiegt und verletzlich. Dieser Wandel hängt wie beim Wechsel der Bedeutungsfunktion der Sonne mit dem Übergang von der Dominanz der Paradigmatik (statische Hierarchie) zur Dominanz der Syntagmatik (Verschiebungen der Hierarchie durch Sieg und Niederlage) zusammen.

Nur aus dieser Gegenüberstellung zur symbolistischen Welt des Ästhetischen wird die Expressivität des Kreatürlichen, die Macht des Elementaren verständlich. Eine unmittelbare Wirkung der Philosophie Nietzsches war nicht festzustellen.⁴⁷ Dennoch erscheinen die Identifikationen des lyrischen Ichs im *Frühen Sel'vinskij* mit dem *Wolf*,⁴⁸ dem *Schneeleoparden /bars/*, dem *Luchs /rys/* und dem *Kondor* nicht als wirkliche Metamorphosen, wie bei den Futuristen, sondern als Verkleidungen. Eine Ausnahme bildet hier der *Tiger /tigr/*, der als einzige Tiergestalt tabuisiert ist und den Charakter eines Totems erlangt - das Wort *tigr* begegnet an keiner Stelle des Gedichtes *Zeltyj*, obgleich der Tiger doch dessen Gegenstand ist.⁴⁹

Wie die Tierfiguren sind auch exotische Helden, der Räuber und Dichter *Devlet*, die Terroristin *Marus'ka* und die römische Matrone *Sagina* Verkleidungsübungen. Hier werden als Bestandteil des Sozialdarwinismus Momente eines Biologismus greifbar, wie sie Boris Ejchenbaum bei Mandel'stam beobachtet hat.⁵⁰ Die symbolistische Poetik diente dem jungen Sel'vinskij als eine selbstgewählte Schule, in der er sich technische Fertigkeiten erworben hat, ohne sich ihrer remythisierenden Metaphysik auszuliefern. Im Kraftfeld des Futurismus löst er sich von seinen Lehrmeistern und erarbeitet die Verfahren einer syntagmatisierenden Poetik.

Anmerkungen

1. Vgl. Reč' predsedatelja LCK t. Sel'vinskogo, Absatz Naši vystuplenija, erstmals publiziert im Anhang meiner Dissertation *Russischer Konstruktivismus*.
2. Diese denkwürdige Affinität der 60er zu den 20er Jahren ist in den einleitenden Bemerkungen der Arbeit bereits aufgeführt worden; auch im Schaffen Sel'vinskijs tritt sie eher implizit als explizit hervor. Momente seiner Jugendzeit hat Sel'vinskij zum Gegenstand des Romans *O, junost' moja! /Oh, meine Jugend!/* erhoben, doch handelt es sich hier keineswegs um einen autobiographischen Roman. Dennoch wäre es aufschlussreich, die Geschichte des Dichters Bredichin mit den Jugendgedichten Sel'vinskijs zu vergleichen.
3. I.L. Sel'vinskij, *Izbrannye proizvedenija*. BFB. L. 1972, S. 871; dieser Tatbestand wurde mir ein Jahr vor Erscheinen der Ausgabe auch von der Witwe des Dichters, Frau Berta Ja. Sel'vinskaja bestätigt.
4. I. Sel'vinskij, *Rannij Sel'vinskij*. M.-L. 1929.
5. /I.L. Sel'vinskij,/ *Techničeskij kodeks konstruktivizma. Postanovlenie ot 17.III.1923*. In: *Archiv Sel'vinskogo*. Mappé 57.
6. Ein Exemplar des Typoskripts befindet sich in CGALI, f. 1160/1/15; wie das Typoskript zeigt, war von vornherein nie daran gedacht, das früheste publizierte Gedicht Sel'vinskijs (*Boj*. In: *Evpatorskie novosti* 13.I.1915) aufzunehmen.
7. Eine ganze Reihe von Gedichtüberschriften ist neu: *Na otmeljach pena* (S. 8), *Georginy gibkie* (S. 9), *Bal* (S. 12), *Zeltyj* (S. 37), *Eskiz* (S. 67), *V Albom* (S. 70), *Prokljatyj vozrast* (S. 93), *O zamke* (S. 104), *O, èti dni* (S. 129), *Budni* (S. 139), geändert wurden die Titel *Veter* zu *Briz* (S. 38), *Èskiz* zu *Nabrosok* (S. 65), *Zdorovo* zu *Junost'* (S. 127), weggefallen ist der Titel *Novella* (Gedicht S. 77).
8. Im oben bezeichneten Typoskript sind die in den Anhang aufgenommenen, m.W. bislang nicht veröffentlichten Gedichte *čajka* (Die Möwe) und *Rusaalka* (Die Wassernymphe) enthalten. Das erste steht im Typoskript vor dem Gedicht *Utro* (S. 19), das zweite folgt auf das Gedicht *Zakat* (S. 23).
9. Die Klassenbezeichnungen sind im Typoskript von Sel'vinskij handschriftlich mit violetter Tinte nachgetragen.
10. Kopien nach: H. Heine, *Sämtliche Werke*. Ed. H. Kaufmann, Bd. 1, München 1964, S. 215 bzw. I. Sel'vinskij, *Rannij Sel'vinskij*. A.a.O., S. 10. Das Typoskript des Sel'vinskijschen Textes weist gegenüber der Druckfassung ausser der Aufgabe der Strophengliederung in 4-Zeiler nur geringfügige Änderungen auf. So fehlen dort die Interpunktionszeichen am Schluss der Verse 1, 2 und 4-6, ausserdem wird im Drucktext (möglicherweise durch die Textredaktion im Verlag) die archaisierende Schreibung des Adverbs *v pravdu* durch Kontraktion aufgegeben: *vpravdu*.
11. Die numerische Notation folgt dem Vorschlag Gasparovs; dabei werden erste und letzte Hebung mit einem Punkt und die interiktischen Silben sowie Anakruse und Versschluss durch ihre Anzahl bezeichnet. (Vgl. M.L. Gasparov, *Sovremennyj russkij stich*. *Metrika i ritmika*. M. 1974).

12. In den 30er Jahren hat Sel'vinskij in seinem Heine-Gedicht *Evrejskij vopros* selbst den *dol'nik* gewählt.
13. Genaugenommen sind diese Verse hinsichtlich des Reims merkmallos; so kann Reim stehen (in der ersten Strophe ist dies der in der deutschen Dichtung seltene *identische Reim*), er kann aber auch fortfallen.
14. Vgl. J. Levý, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung.* Frankfurt a.M. 1969.
15. H. Heine, a.a.O., S. 112; I.L. Sel'vinskij, a.a.O., S. 11.
16. Sel'vinskij hat selbst auf das Vorbild Bunins in einem Brief an D.M. Moldovskij hingewiesen (D.M. Moldovskij, *Iz pisem I.L. Sel'vinskogo* in: *Russkaja literatura* 1969, 4, S. 169-174, hier S. 174).
17. I. Bunin, *Ljublju cvetnye stekla okon.* In: Ders., *Stichotvorenija.* BPB, L. 1956, S. 157; I.L. Sel'vinskij, *Cvetnye steklja.* In: Ders., *Rannij Sel'vinskij.* A.a.O., S. 29.
18. Vgl. V. Žimnuskij, *Kompozicija liričeskich stichotvorenij.* Pb. 1921; Nachdruck ed. K. Einemacher (=Slavische Propyläen 73) München 1970, S. 21-24.
19. Vgl. P.P. Širmakov, *I.A. Bunin i realističeskaja tradicija v russkoj poëzii konca XIX-načala XX v.* In: *Istorija russkoj poëzii v dvuch tomach.* Bd. 2, L. 1969, S. 330-349.
20. M.L. Gasparov, *Sovremennyj russkij stich. Metrika i ritmika.* M. 1974, S. 245-293, bes. S. 254. Der Metrik und Rhythmik des Sel'vinskijschen Verses wird besondere Aufmerksamkeit zuteil, weil hier die Wurzeln des Taktverses liegen.
21. I. Sel'vinskij, *Poëty.* In: Ders., *Rannij Sel'vinskij,* a.a.O., S. 98-100.
22. A. Blok, *Poëty.* In: Ders., *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach.* Bd. 3, M. 1960, S. 127.
23. N. Gumilev, *Credo.* In: Ders., *Sobranie sočinenij.* A.a.O., S. 6.
24. M.Ju. Lermontov, *Net, ja ne Byron, ja drugoj.* A.a.O., S. 361.
25. I. Sel'vinskij, *Credo.* In: Ders., *Rannij Sel'vinskij.* A.a.O., S. 105f.
26. Vgl.: K.D. Bal'mont, *Maskirovannyj bal.* In: Ders., *Stichotvorenija.* BPB, L. 1969, S. 288; Vgl. I. Sel'vinskij, *Bal.* A.a.O., S. 12.
27. I. Rukašnikov, *Triolet.* In: *Slovar' literaturnych terminov.* Bd. 2, M.-L. 1925, Sp. 979-984. Rukašnikov selbst hat ganze Triolett-Sammlungen veröffentlicht, z.B.: I. Rukašnikov, *Triolety ljubvi i večnosti.* M. 1917.
28. N.I. Greč, *Učebnaja kniga russkoj slovesnosti.* (2) 1830, S. 134. Sel'vinskijs *Triolet* steht in: *Rannij Sel'vinskij,* a.a.O., S. 23. Das Triolett Sel'vinskijs lehrt zugleich, dass die Heineübersetzungen keineswegs grundlegend bestimmend waren für Sel'vinskijs Stil. Die desillusionierende Ironie des in den Neuen Gedichten stehenden Heinegedichts *Das Fräulein stand am Meere* (H. Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, a.a.O., S. 227f.) hat hier keinen Platz.

29. Das Gewicht der Lautung im Vers hat Sel'vinskij bei der Darstellung der eigenen Poetik unterstrichen: *stroka v poëzii - stroka zvučasčaja /.../ /Die Zeile ist in der Poesie eine klingende Zeile /...//*. I. Sel'vinskij, *Moja poëtika*. In: Ders., *Ja budu govorit' o stichach*. M. 1973, S. 361-500, hier S. 456.
30. Allerdings unterlaufen Sel'vinskij 2 Fälle von Hiatus; Vers 4: *Devuška u*, Vers 5: *manto osennem*.
31. O. Brik, *Zvukovye povtory*. In: *Poëtika*. Petrograd 1919, S. 59-89.
32. Severjanin hat dazu das Gedicht *Reskript korolja /Reskript des Königs/* verfasst (in: I. Severjanin, *Stichotvorenija*. BPM. L. 1975, S. 303).
33. Vgl. Chronik im Anhang unter 1.IV.1923.
34. Z.B.: N. Gumilev, *Na motivy Grika*. In: Ders., *Sobranie sočinenij*. A.a.O., S. 37; (Edward Grieg hat in dem Gedicht *Georginy gibkie* in: *Rannij Sel'vinskij*, a.a.O., S. 37 eine wichtige Funktion); A. Belyj, *Menuet und Serenada*. In: Ders., *Stichotvorenija i poëmy*. BPP. M.-L. 1966, S. 89f. bzw. S. 128f. A. Blok, *Golos iz chora und Golosa skripky*, in: Ders., *Sobranie sočinenij v 8-mi tt.* M. 1960, Bd. 3, S. 62 bzw. 192.
35. I. Severjanin, *Nocturne*. In: Ders., *Stichotvorenija*. A.a.O., S. 63, S. 68, S. 113, S. 175. Ders., *Noktjurn*. A.a.O., S. 64, Ders., *Prélude*. A.a.O., S. 116. Ders., *Simfonija*. A.a.O., S. 120-122. Ders., *Uvertjura*. A.a.O., S. 144, S. 248, S. 277. Ders., *Intermecco*. A.a.O., S. 154. Ders., *Uvertjura voschoda*. A.a.O., S. 186. Ders., *Serebrannaja sonata*. A.a.O., S. 369 (1925!). Ders., *Sonata*. In: Ders., *Sobranie poëz.* Bd. 4, *Victoria Regia*. M. 1916, S. 24f. Ders., *Sonata v štorme*. In: Ders., *Sobranie poëz.* Bd. 1, *Gromokipjaščij kubok*. M. 1915, S. 135.
36. Dieser Text wird erstmals im Anhang veröffentlicht.
37. Frau B.Ja. Sel'vinskaja hat mir anlässlich eines Gesprächs im September des Jahres 1973 mitgeteilt, dass Il'ja Sel'vinskij zeitweilig geschwankt hat, ob er Pianist oder Dichter werden sollte.
38. B. Tomaševskij, *Teorija literatury*. (Poëtika) L. 1925, S. 118. Gasparov führt mehr als 6-hebige Choräen überhaupt nicht auf (M.L. Gasparov, *Sovremennyj russkij stich*. A.a.O.).
39. M.L. Gasparov, a.a.O., S. 98.
40. Auch durch nur eine Phonemdistanz unterschiedene Korrespondenzen wie [gr - gr'] oder [t - t'] werden als Alliterationen aufgefasst (zumal sie graphisch übereinstimmen).
41. Wiederum wird von den Unterschieden velar - palatal abgesehen.
42. Der Schluss bezieht allerdings auch das alttestamentarische religiöse Schöpfungsmodell ein; Gott als dem Herrn des Lichts tritt der Teufel als der Herr der Finsternis gegenüber. Gottes erster Schöpfungsakt war die Schaffung des Lichts.
43. Ė.I. Vandyš, *Put' k socialističeskomu realizmu*. (Evoljucija tvorčestva I.L. Sel'vinskogo). In: *Uč. zap. latvijskogo gos. un-ta* 46, 1963, S.

- 29-101. Wie Ě.I. Vandyš hat auch J. Szymak (*Twórczość Iłji Sielwinskiego na tle teorii konstrukttywizmu (1915-1930)*, (= Polska Akademia Nauk, Oddział w Krakowie - Prace Komisji słowianoznawstwa 8) Wrocław/Warszawa/Kraków 1965, S. 16 auf Einflüsse der Akmeisten, hier besonders Gumbilevs, hingewiesen.
44. Z.B. K.D. Bal'mont, *Moj zvery*. In: Ders., *Stichotvorenija*. A.a.O., S. 276.
45. V. Markov, *O poëtach i zverjach*. In: *Opyty* 5, New York 1955, S. 68-80. J. Holthusen, *Tiergestalten und metaphore Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923)*. (= Bayerische Akademie der Wissenschaften - Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 1974, 12) München 1975, bes. S. 9-14.
46. J. Holthusen, a.a.O., S. 13.
47. Überdies spricht gegen den von Ě.I. Vandyš (a.a.O., S. 29) angenommenen Einfluss Nietzsches, dass Sel'vinskij ihn vermutlich allenfalls über eine symbolistische Vermittlung erfahren hätte.
48. I. Sel'vinskij. *volk*. In: *Rannij Sel'vinskij*, a.a.O., S. 35.
49. Dieser besondere Status des Tigers erhellt auch daraus, dass der Tiger in den späteren Phasen des Werks als Identifikationsmöglichkeit erhalten bleibt. Vgl. *Ochota na tigra /Tigerjagd/* und *Tigr /Der Tiger/* in: I. Sel'vinskij, *Izbrannye proizvedenija*. L. 1972, S. 145-150 bzw. S. 306f.
50. B. Ějchenbaum, *O Mandel'stame*. In: *Den' poëzii*. L. 1967, S. 167-171, hier S. 167f.

Karl EIMERMACHER (Bochum)

DER LITERARISCHE NORMENWANDEL IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DER FÜNFZIGER JAHRE¹

Wenn ich vom literarischen Normenwandel in den 50er Jahren rede, so meine ich in erster Linie zwei Normen, die sich ihrer Tendenz nach zueinander gegensätzlich verhalten, zugleich jedoch gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Die eine der beiden Normen läßt sich zeitlich auf die engere Ždanov-Zeit (1946-1952/3) eingrenzen, obwohl ihre Ursprünge bei den proletarischen Schriftstellern und literarischen Gruppen der 20er Jahre zu suchen sind, und sie sich bereits auf dem 1. Sowjetischen Schriftstellerkongreß 1934 in der Formulierung der Grundprinzipien des Sozialistischen Realismus - wenn auch noch allgemein, so doch *expressis verbis* - niedergeschlagen hatte. Die zweite Norm kündigt sich zwar faktisch mit der Auflösung der ersten Schreibnormen 1952/3 an (vgl. die Kritiken an der Literatur der Ždanov-Zeit seit April 1952, die Artikel von Pomerancev "Ob iskrennosti v literature", Ėrenburgs Artikel "O rabote pisatelja", beide von 1953, sowie die vielen einschlägigen Stellungnahmen von Schriftstellern auf dem 2. Sowjetischen Schriftstellerkongreß 1954 usw.), manifestiert sich aber erst als qualitativ neue mit der Veröffentlichung von Werken im 2. Sammelband "Literaturnaja Moskva" von 1956 (Jašin, Nagibin usw.)². Wenn also die Rede ist vom Normenwandel in den 50er Jahren, so handelt es sich um zwei Normen, die relativ scharfe Zäsuren markieren und die, obwohl sie zeitlich nicht unmittelbar aufeinandertreffen, doch direkt aufeinander bezogen sind; für die Zeit zwischen 1952/3 und 1956 würde man also trotz der Kritik an bestimmten Normen der Ždanov-Zeit nicht vom Vorhandensein einer schon neuen Norm, sondern wohl eher von der Abwendung von einer nun als negativ charakterisierten Norm sprechen, die sich in der literarischen Praxis dann folgerichtig als Modifikation der abgelehnten, nicht aber schon als Überwindung der alten Norm erwies.

Wenn man von der literarischen Norm der engeren Ždanov-Zeit (1946/53) spricht und sie als Endpunkt einer seit dem Beginn der 20er Jahre sich entwickelnden, in den 30er Jahren dann thematisch, formal und tendenziös eingeeengten Normierung ansieht, so meint man damit ein System von Vorschriften, die im Unterschied zu früheren

Phasen für Schriftsteller einen hohen Grad an Verbindlichkeit besaßen und deren Einhaltung daher auch entsprechend kontrolliert wurde. Als Kontrollmechanismen fungierten dabei a. die offizielle Zensurbehörde, b. der Schriftstellerverband mit seinen Zeitschriften und Verlagen (aber auch die von ihm initiierten Diskussionen im kleinen Kreis über Werke, die gerade im Entstehen waren), c. die sog. "innere Zensur" der Schriftsteller sowie d. die Literaturkritik, die die zunächst in Zeitschriften abgedruckten Werke vor ihrer Veröffentlichung als selbständige Publikationen analysierte und wertete.

Bedenkt man alle diese Kontrollinstanzen, dann kann man (wenigstens für die Ždanov-Zeit) davon ausgehen, daß ein Werk, das alle diese Veröffentlichungshürden überwunden hatte und dazu noch in einen für eine bestimmte Entwicklungsetappe repräsentativen Sammelband aufgenommen worden war (wie das bei den weiter unten analysierten Erzählungen von S.Babaevskij, E.Vorob'ev und S.Antonov der Fall war), nicht einfach nur als ein Werk angesehen werden muß, das mehr oder weniger der 'offiziellen' Norm entsprach, sondern daß hier wohl eher ein beispielgebendes Muster einer als dominierend zu bezeichnenden Norm vorlag. Geht man nun davon aus, daß Werke, die nicht diesen Normen entsprachen - wie beispielsweise die Kriegsromane V. Nekrasovs "V okopach Stalingrada" (1946) oder V.Panovas "Sputniki" (1947) - selten waren, und daß bei zeitgenössischen Themen in der Regel nur Werke erscheinen konnten, die dem Normensystem der engeren Ždanov-Zeit entsprachen, so läßt sich für die Literatur der Ždanovščina vom Vorherrschenden nur einer einzigen, ganz bestimmten Schaffensprinzipien folgenden und entsprechend kontrollierten Darstellungsnorm sprechen.

Da sich die konkrete Manifestierung der literarischen Normen zwischen 1946 und 1952/3 aus zwei Komponenten zusammensetzt, nämlich derjenigen, die sich in den Jahren nach 1934 bis ca. 1940/1 herausbildete und üblich wurde (die Kriegszeit bringt eine gewisse Unterbrechung in der kontinuierlichen Entwicklung dieser Norm), sowie derjenigen, die im Anschluß an die Parteiresolutionen zwischen 1946 und 1948 zu Literatur, Musik und Film formuliert wurde³, werden wir im folgenden - getrennt nach diesen Phasen - auf die jeweiligen Zeitabschnitte und ihre Normen eingehen und erst dann zur Explikation ihrer konkreten Umsetzung in literarische Werke dieser Zeit kommen.

DIE NORMENFORMULIERUNG ZWISCHEN DEM 1. SOWJETISCHEN SCHRIFTSTELLERKONGRESS 1934⁴ UND DEN PARTEIBESCHLÜSSEN 1946/48 ZUR LITERATUR, ZUM FILM UND ZUR MUSIK

Den Statuten des Sowjetischen Schriftstellerverbandes zufolge sollte - und dies ist die allbekannte Formel - die Wirklichkeit (ausgehend von der marxistischen Geschichtsphilosophie) "in ihrer

revolutionären Entwicklung" betrachtet werden. Neben dieser ideologischen Tendenz wurde darüber hinaus darauf hingewiesen, daß sich die Art und Weise einer Darstellung an den formalen Darstellungsprinzipien des (psychologischen) Realismus des 19. Jahrhunderts orientieren sollte. In inhaltlicher Hinsicht - so die Statuten - wurde die Schaffung von Werken gefordert, die vom "heroischen Kampf des internationalen Proletariats", vom "Pathos des Sieges des Sozialismus" erfüllt seien bzw. die "die große Weisheit und den Heroismus der Kommunistischen Partei" widerspiegeln.⁵

Eine anschauliche Erläuterung dieser allgemein formulierten tendenziösen inhaltlichen und formalen Darstellungskriterien gab Ždanov in der Eröffnungsrede auf dem Ersten Schriftstellerkongreß 1934. Dabei führte er zusätzlich zu den den Sozialistischen Realismus charakterisierenden Beispielen auch negative an: So wies er etwa darauf hin, daß die bürgerliche Literatur im "Schwelgen in Mystizismus, in der Frömmelei" und in der "Leidenschaft für Pornographie" befangen sei. Die Helden dieser Literatur seien - so Ždanov - daher auch meist "Diebe, Detektive, Dirnen und Gauner". Dagegen seien "die Haupthelden der literarischen Werke in der Sowjetunion die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere." Darüber hinaus sei die Literatur in Rußland "erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum", sie sei "optimistisch" - aber nicht "aus irgendeiner animalischen 'inneren' Empfindung heraus", sondern "optimistisch ihrem Wesen nach, weil sie die Literatur der aufsteigenden Klasse, des Proletariats, der einzigen fortschrittlichen und fortgeschrittenen Klasse" sei. Die Wirklichkeit könne daher vom Künstler nicht nur als "objektive Wirklichkeit" dargestellt werden, sondern müsse vielmehr gezeigt werden "als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung" (d.h. parteilich). Eine derartige Darstellung müsse zudem "mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen"; und abschließend: Die Sowjetliteratur müsse verstehen, in die "Zukunft zu schauen".⁶

Damit war ein Rahmen formuliert, der thematisch wie formal Einschränkungen enthielt. Erläuternd muß jedoch hinzugefügt werden, daß diese Einschränkungen zunächst nicht mit der Konsequenz durchgesetzt wurden, wie dies auf dem Höhepunkt der Ždanov-Zeit - d.h. zwischen

etwa 1946 und 1952/3 der Fall war. Gesagt werden muß aber auch, daß es sich trotz der angeführten Beispiele nur um einen allgemein formulierten Rahmen handelte, der gerade wegen der Allgemeinheit bzw. Offenheit seiner Formulierung eben auch einen gewissen Interpretationsspielraum zuließ, und zwar sowohl für den Schriftsteller als auch für den Literaturkritiker.

In der literaturkritischen Praxis bedeutete dies, daß bei jedem Werk neu bestimmt werden mußte, wo es diesen Normen entsprach oder wo es von ihnen abwich. Und erst aus solchen Kritiken, d.h. aus negativ kritisierten Einzelheiten oder Tendenzen einzelner Werke ergab sich eigentlich indirekt das, was man als Darstellungsnorm des Sozialistischen Realismus ansehen muß (und was in der Regel nur noch durch entsprechende Interpretation von Werken wie Kritiken rekonstruiert werden kann).

Einen Höhepunkt solcher normbildender Kritiken stellten schliesslich die bekannten Beschlüsse der Partei von 1946-1948 über die Zeitschriften "Zvezda" und "Leningrad" dar, in denen insbesondere Zoščenko und die Achmatova kritisiert wurden. Hierher gehörten auch die Beschlüsse über den Film "Das große Leben" von 1946 und der Beschluß "Über die Oper 'Die große Freundschaft' von Muradeli" aus dem Jahre 1948.

In dem ersten Beschluß über die beiden Zeitschriften "Zvezda" und "Leningrad" richtete sich die Kritik hauptsächlich gegen Zoščenko, den man als "Schmierfinken" und "Abschaum der Literatur" klassifizierte, sowie gegen die "vom Geist des Pessimismus und der Depression durchdrungenen Gedichte" der Achmatova. Weithin wurde kritisiert, daß die Redaktionen der Zeitschriften "Zvezda" und "Leningrad" Gedichte von Sadof'ev und Komissarova veröffentlicht hätten, "die von Schwermut, Pessimismus und Lebensüberdruß durchdrungen" seien. Die Zeitschriftenredaktionen hätten vergessen - so wurde hinzugefügt - , "daß unsere Zeitschriften ganz gleich, ob sie der Wissenschaft oder Kunst dienen, nicht apolitisch sein könnten.." und daß die Sowjetliteratur keine anderen Interessen als die des Volkes und des Staates vertreten dürfte. Die Literatur hätte die Aufgabe, dem "Staat" zu helfen, "die Jugend richtig zu erziehen, daß sie Lebensmut" habe, "an ihre Sache" glaube, "keine Hindernisse" fürchte "und bereit" sei, "jedes Hindernis zu überwinden".

Der Tendenz nach ähnlichen wurde auch in den beiden Beschlüssen über den Film "Das große Leben" von 1946 und schließlich "Über die Oper 'Die große Freundschaft' von Muradeli" argumentiert. Dabei erinnerte die Partei an die seit 1934 entwickelten Darstellungsgrundsätze (und hieran sieht man auch den bewußt hergestellten Zusammenhang zwischen der Phase seit 1934 und den Jahren 1946-48), daß die Literatur einen "politischen" Charakter haben müsse und nicht "formalistisch" sein dürfe, sondern daß sie volkstümlich und volksverständlich zu sein habe und daß ihre Darstellungstendenz "optimistisch", "patriotisch" und "zukunftsweisend" sein solle. Außerdem ergab sich durch die Kritik an den sog. fehlerhaften Werken zusätzlich noch ein

weiterer, tendenziös gehaltener Katalog von Themen, die bevorzugt bzw. vermieden werden sollten. So durften beispielsweise negative Personen nicht mit markanten Charakterzügen ausgestattet sein und als "starke", "tatkräftige", "geschickte" Leute gezeigt werden. Vielmehr sollten das Leben der Sowjetgesellschaft "in ihrer unaufhörlichen Vorwärtsbewegung" wiedergegeben und die Entwicklung der besten Charakterzüge der Sowjetmenschen bei der Jugend gefördert werden.

Ähnlich allgemein normstrukturierend war auch die aktuelle Kritik an dem Film "Das große Leben". Gezeigt werden sollten der "Elan bei Wiederaufbauarbeiten", "die Anwendung moderner Technik", "fortschrittlicher Arbeitsmethoden"; und anstelle von "kulturell rückständigen", "ungebildeten" Arbeitern, die "sich dem Suff" hingäben, sollten "positive Parteifunktionäre", "hohe Moral und der Fleiß von Sowjetbürgern" dargestellt werden. Abgelehnt wurden sog. "abgeschmackte Romanzen", "Liebeleien", "nächtliches Bettgeflüster" und "Kneipenmelancholie". Bei Kriegserzählungen sollte das "siegreiche Vorrücken" der Russen zur allgemeinen Glorifizierung der Sowjetunion dargestellt werden, wobei der Partei die Rolle der "Retterin der Kultur und des Fortschritts in Europa und der ganzen Welt" zufallen sollte. Aufgabe der Literatur sollte sein, die Partei durch Darstellung leitbildhafter Musterbetriebe und -kolchosen beim Wiederaufbau von Industrie und Landwirtschaft zu unterstützen.

Welch allgemeine Bedeutung derartige Darstellungsnormen für die Sowjetliteratur besaßen, sieht man u.a. daran, daß auch Werke, die bereits erschienen waren, die aber dann nach Erscheinen der Kritik ausgesetzt wurden, nachträglich wieder eingezogen und den Autoren mit der Auflage zurückgegeben wurden, sie aufgrund der Kritik und in Orientierung an den erwähnten Darstellungsnormen umzuschreiben. Das bekannteste Beispiel dieser Art ist Fadeevs Roman "Molodaja gwardija". Bemerkenswert ist dieser Fall auch deshalb, weil Fadeev immerhin führender Funktionär innerhalb des Schriftstellerverbandes gewesen ist, und weil man an ihm und ähnlich gelagerten Fällen sieht, daß die verbindliche Durchsetzung dieser neuen Normen auch auf Werke angewandt wurde, die bereits von der Zensur gebilligt und veröffentlicht waren.

Die allgemeinen Schreibnormen von 1934 nahmen also durch die Parteiverordnungen zur Literatur, zum Film und zur Musik zwischen 1946 und 1948 nicht nur offiziellen Charakter an, sondern wurden durch die Erläuterungen, die ihnen sofort auch von seiten der Literaturkritik folgten, konkretisiert und dadurch hinsichtlich ihres ursprünglichen Darstellungsspielraumes erheblich eingeschränkt; die sich hieran anschließende literarische Praxis verschärfte dann diese die Normen einengende Tendenz.⁶

ANALYSE VON ERZÄHLUNGEN BABAEVSKIJS, VOROB'EVS UND ANTONOVŠ

Wie die Normen dieser Zeit sich in der Literatur praktisch manifestierten, soll an S.Babaevskijs "Čumaki", E.Vorob'evs "Kvadrat karty" und S.Antonovs "Bibliotekarša" im einzelnen erläutert werden.⁹

1. S.Babaevskij, "Čumaki" (1946)

Die Handlung spielt in einem Dorf des Kuban-Gebiets irgendwann nach dem Kriege. Nach reicher Ernte wird Getreide zu einer Getreidesammelstelle gebracht und abgeliefert. Die Handlung setzt am Abend ein, als man vom Feld ins Dorf zurückkehrt und noch die Vorbereitungen für die für den nächsten Tag geplante Ablieferungsfahrt trifft. Man legt sich schlafen, und zwar gleich auf den Fuhrwerken, um am anderen Morgen möglichst wenig Zeit beim Aufbruch zu verlieren. Geschildert werden sodann die eigentliche Fahrt, die Übergabe des Getreides und die Rückkehr.

Alles sieht rosig aus, da sich alle geradezu vorbildlich verhalten. Hierfür ein Beispiel. Die Vorbereitungen für die Ablieferungsfahrt verlaufen am Vorabend wie folgt: Damit es keinen Leerlauf gibt und sich niemand trotz anstrengender Arbeit während des Tages dem Feierabend hingibt, werden - wie ausführlich geschildert wird - selbstverständlich zunächst die Tiere gefüttert oder muß beispielsweise noch Mazut (ein Mittel gegen die Mückenplage für Ochsen) besorgt werden. Außerdem wird im Vorhinein überlegt und festgesetzt, wo es auf dem Wege zur Getreideablieferungsstelle wegen der zu erwartenden Mittagshitze am sinnvollsten wäre, Pause zu machen usw., usf.

Abgesehen von einer Mittagspause während der Fahrt und der Übergabe des Getreides gibt es keine Handlung im eigentlichen Sinne, ja es ist bereits problematisch, allein aufgrund der lediglich geschilderten Bewegungen der Personen im Raum überhaupt von "Handlung" zu sprechen, insonderheit dann, wenn Handlung und Handlungsentwicklung, wie das normalerweise üblich ist, als von Konflikten streitender Parteien, von bestimmten Handlungsprinzipien u.ä. abhängig gesehen werden.

Allein schon aufgrund des Charakters der ausschließlich linear verlaufenden Fabel könnte man übrigens konstatieren, daß es sich bei dieser Erzählung um ein Beispiel für Literatur handelt, die der Theorie der Konfliktlosigkeit folgt.¹⁰

Wie funktioniert nun diese Erzählung, wo es doch offenbar keine großen Konflikte gibt? Wo liegt ihre eigentliche Intention? Eines läßt sich zunächst sagen: Die Intention der Erzählung liegt nicht

darin, lediglich zu schildern, daß und wie Getreide abgeliefert wird, obwohl schon der reibungslose Verlauf der Ernte, ihre Einbringung und Ablieferung sicherlich zu den sehr seltenen Ausnahmen gehörten und von hierher der Ablieferungsaktion als solcher bereits Mustercharakter zukam: Normalerweise ist nämlich sowohl die Einbringung der Ernte als auch - und dies in besonderem Maße - ihr Transport von großen Verlusten begleitet. Die Darstellung eines muster-gültigen Ablaufes stellt daher im Prinzip schon etwas Besonderes dar. Berücksichtigt man jedoch, daß in dieser Zeit solche Vorgänge in der Regel immer so erfolgreich dargestellt wurden, so wäre eine allein mit einer solchen Aussage verbundene Intention mehr als banal und daher nicht interessant genug gewesen. Im Vordergrund stehen offenbar andere Dinge, an denen man nicht vorbeilesen darf, will man dieser Art von Literatur nicht Unrecht tun. Und zwar handelt es sich zum einen um eine spezifische Art sog. kleiner, individuell beschränkter Konflikte, zum andern um Dinge, die zeigen, daß die einzelnen handelnden Figuren trotz ihrer Positivität und ihrer immer nur guten Vorsätze eben doch noch nicht so vollkommen waren, wie sie - gemessen am Erziehungsziel des neuen Menschen - eigentlich sein sollten.

Der Konflikt, um den es geht, ist trivial. Vas'ka, der schon während des Krieges die Pflichten des abwesenden Vaters innerhalb der Familie und der Kolchose übernommen hatte, wegen seiner Umsicht, Korrektheit und Zuverlässigkeit bei allen Kolchosmitgliedern höchstes Vertrauen genießt und bei der Ablieferungsaktion des Getreides sogar als Zugführer fungiert, weigert sich, seinen noch sehr kleinen Bruder Mitja mit auf diese Fahrt zu nehmen. Vas'ka fürchtet, daß Mitja die Strapazen dieser Fahrt nicht durchhalten würde und den Zug aufhalten könnte, während Mitja seinerseits bei einer so wichtigen Aktion im Leben einer Kolchose, für die man immerhin ein ganzes Jahr lang gearbeitet hat, selbstverständlich unbedingt dabei sein will. Dieser rein verbal bleibende Konflikt, in den auch Vas'kas Vater, ein inzwischen mit sechs Orden dekoriertes Kriegsveteran, eingreift und in dem Vas'kas pädagogische Unreife zutage tritt, geht letztlich so aus, daß Mitja doch mitfährt, unterwegs von dem hilfreichen Mädchen Zina betreut, ja geradezu bemuttert wird, und es auf der Fahrt nur zu einem kleinen und sofort wieder behobenen Zwischenfall mit Mitja kommt. Die Befürchtungen Vas'kas, daß Mitja für eine solche Fahrt noch zu klein sei, werden zwar bestätigt, erweisen sich aber als übertrieben. Die Befürworter und Gegner, ob Mitja mitfahren dürfte oder nicht, haben also letztlich unrecht und recht zugleich.

An der Tatsache, daß Handlungen einzelner "Individuen" - wie im Konflikt Vas'ka - Mitja - hinsichtlich ihres Wertes für das übergeordnete (Arbeits-)Kollektiv als "günstig" bzw. "ungünstig" angesehen werden und Handlungen einerseits im wesentlichen "positiv"

verlaufen, andererseits aber auch gewisse "Mängel" aufweisen, zeigt sich eine Bewertungsambivalenz, die sich letztlich als durchgängiges Konstitutionsprinzip der ganzen Erzählung erweist und daher auf fast allen Darstellungsebenen anzutreffen ist. Besonders deutlich zeigt es sich bei der Personencharakterisierung. Obwohl nämlich alle Personen im wesentlichen positive Eigenschaften besitzen, haftet ihnen jeweils ein Mangel an, ein Mangel allerdings, der letztlich periphere Bedeutung besitzt, wenn man bedenkt, daß eine Kolchose in ähnlicher Weise ein Kollektiv darstellt wie der Zug der Frachtleute, wo die Mängel des einzelnen durch die Vorzüge anderer voll ausgeglichen werden.

Hierzu einige Beispiele:

1. Das "pädagogische" Defizit Vas'kas wird ausgeglichen durch Fähigkeiten Zinas, die, obwohl gleichaltrig mit Vas'ka, menschlich reifer ist und daher auch besser mit Mitja umgehen kann.

2. Vas'ka, der am Abend alle ermahnt, nur nicht am anderen Morgen zu verschlafen, verschläft dann selbst und muß von "Großvater Kornej" eigens geweckt werden. "Großvater Kornej", der hier eine positive Tat vollbringt, ist in einer anderen Situation hinter der Entwicklung Vas'kas zurück. Geprägt vom Mißtrauen, das er aufgrund schlechter Erfahrungen in seiner Jugend (also noch vor der Revolution) aufgebaut hat, meint er - wie es früher üblich war - bei der Ablieferung des Getreides unbedingt als Zeuge mitgehen zu müssen, während Vas'ka in dieser Situation bereits die neue Generation von Sowjetmenschen repräsentiert und volles Vertrauen in die immer korrekt handelnden Abnehmebeamten hat.

Die Reihe solcher Beispiele ließe sich leicht fortsetzen. Sie deuten alle auf eine bestimmte Darstellungsintention und laufen letztlich darauf hinaus, daß hier ein in den Einzeldingen ü b e r w i e g e n d positives, in der Gesamtheit aber bereits v o l l positives Arbeitskollektiv gezeigt wird, das gemeinsam auftritt und wie ein sich selbst regulierender Mechanismus auf natürliche Art und Weise nicht nur sich selbst organisiert, sondern sich auch weiterentwickelt. Dort, wo die Einzelglieder dieses Kollektivs noch Schwächen zeigen, sind diese eigentlich entweder darauf zurückzuführen, daß sich die Personen noch in einem mehr biologisch begründeten Reifungsprozeß befinden oder daß sie, wie bei "Großvater Kornej", ihr eigenes, noch vorrevolutionär geprägtes Bewußtsein (und damit auch Verhalten) nicht ohne weiteres vergessen können. Insgesamt arbeiten alle Hand in Hand bei der Lösung gemeinsamer Aufgaben: Vas'kas Vater als Soldat und Veteran mit Vas'ka, Vas'ka letztlich auch mit seinem Bruder Mitja, der Vertreter der alten Generation, Kornej, mit den Jugendlichen, die Jungen mit den im Zug mit-

fahrenden Mädchen, der Kolchos durch Vermittlung der Abgabestelle mit dem übrigen Land. Wesentliche Probleme gibt es genauso wenig wie Konflikte.

2. E.Vorob'ev, "Kvadrat karty" (1948)

Die beiden Erzählungen von Vorob'ev ("Kvadrat karty") und Antonov ("Bibliotekarša") haben im Vergleich zu Babaevskijs "Čumaki" von der Art des dargestellten Geschehens sowie von den einzelnen angesprochenen Problemen her gesehen, einen scheinbar anderen Charakter, woraus sich auch ihr besonderer struktureller Aufbau erklärt. Die allgemeine Aussageintention verläuft jedoch in etwa der gleichen Richtung, auch wenn im Rahmen dieser Intention zum Teil ganz andere Aspekte betont werden.

Vorob'evs Erzählung "Kvadrat karty" spielt im wesentlichen auch an der "Peripherie" der Sowjetunion. Die Erzählung beginnt damit, daß der Oberstleutnant Pozdnyšev, der gerade seine Einheit abgegeben hat, zusammen mit dem Ingenieur Lugavoj und dem Gardesergeanten Anton Ivanovič auf dem Wege nach Moskau ist, wo auf alle neue, noch wichtigere Funktionen warten, als sie im Kriege innehatten. Dabei kommen sie durch ein Gebiet, in dem sie während des Krieges noch nicht gekämpft, sondern wo sie nach einem halbjährigen Stellungskrieg schließlich auch den eigentlichen Durchbruch der sowjetischen Truppen durch die deutschen Linien ermöglicht haben, so daß man von diesem Zeitpunkt an den Feind überhaupt sehr schnell zurückdrängen konnte. Mit "Planquadrat" ist nun genau jener Teil einer größeren geographischen Karte gemeint, der während des Stellungskrieges benutzt wurde; mit ihm verbindet sich also ein besond. wichtiges historisches Ereignis, ein Grund, weshalb die Karte auch aufbewahrt worden ist. Während der Fahrt nach Moskau macht man nun einen kleinen Abstecher in das Dorf Zamoščency, um dessen Bewohner, die die Truppen während des Krieges voll unterstützt hatten, zu besuchen. Dort wird man begeistert empfangen, was Pozdnyšev sogleich auch zum Anlaß nimmt, um - in Erinnerung an die damalige Schicksalsgemeinschaft - einen patriotischen Toast auszubringen.¹¹

Schon beginnt man Erinnerungen auszutauschen; die Dorfbewohner zeigen schließlich ihren Gästen, wie in der Aufbauphase nach dem Kriege die alten Erdhütten durch feste Bauernhäuser ersetzt wurden; man sieht: Alles geht aufwärts, auch wenn es noch viel zu tun gibt

(so muß z.B. auch dieses Dorf noch elektrifiziert werden). Statt das Wiedersehen für einen kräftigen Umtrunk zu nutzen oder ausschließlich über Vergangenes zu reden, fordert man Pozdnyšev unmittelbar nach seiner Ankunft auf, doch einen Vortrag über die internationale Lage zu halten. Er tut das denn auch genauso gern, wie sich der Ingenieur Lugavoj sogleich an die Reparatur des defekten Traktors macht (allerdings - und dies wird wenigstens angedeutet - wohl auch wegen der Traktoristin Zina, mit der er bis tief in die Nacht versucht, den - wie es schmunzelnd heißt - "langen Kurzschluß" zu beheben; denkt man dabei an das in den Parteibeschlüssen von 1946/48 (s.o.) verurteilte "bürgerliche Bettgeflüster", so ist hier unschwer seine sozialistisch-realistische Variante zu erkennen.

Es gibt natürlich noch sehr viel mehr Einzelheiten, die berichtenswert wären, weil sie die besondere Intention dieser Erzählung noch wesentlich ausfächern würden. Denn da in dieser Erzählung ebenfalls ein Konflikt im eigentlichen Sinne fehlt, läßt sich auch hier die Aussage nur als Ausfächerung verschiedener intentional gleichgerichteter Einzelaspekte interpretieren. Die Aussage basiert wiederum auf der Konstitution von Markierungen innerhalb eines Geflechtes von Handlungsprinzipien der einzelnen Personen, sowie dem, was über dieses Dorf - und hier unterscheidet sich Vorob'ev von Babavskij - und über die übrige Sowjetunion gesagt wird. Hinzu kommt ein zweites Geflecht, das - zeitlich gesehen - die ehemalige Situation während des Krieges, die gegenwärtige Lage im Dorf sowie die unmittelbare Zukunft im Zentrum (Moskau) und an der Peripherie der Sowjetunion betrifft.

Von der Struktur derartiger Verflechtungen her gesehen ist diese Erzählung bei aller Linearität der sog. Handlung erheblich komplexer als die Erzählung von Babavskij. Dank dieser etwas komplexeren Struktur ergeben sich zusätzlich zu den relativ leicht nacherzählbaren Episoden der Fabel eine Reihe von Signalen und Markierungen innerhalb des schon erwähnten Geflechtes von Beziehungen, die die durch die Konfliktlosigkeit entstandenen Schwächen dieser Erzählung zum Teil auch wieder kompensieren; dadurch wird jedoch die nach wie vor bestehende Grundschwierigkeit dieser wie auch anderer Erzählungen nicht beseitigt, daß eine Vielzahl derartiger Texte insgesamt schon hochgradig redundant ist, d.h. keine neuen Informationen im Sinne von erkenntnistiftenden Informationen durch Literatur erzeugt.

Durch solche bereits angedeuteten Markierungen werden u.a. zusätzlich folgende Aussagen indirekt möglich:

1. Es gibt nach wie vor in Rußland hochentwickelte und rückständige Gebiete wie das geschilderte Dorf, dessen Bewohner erstmals im Krieg Zucker kennengelernt haben. Man sieht aber, daß insbesondere nach

dem Krieg begonnen wurde, die Rückständigkeit, die sich bis vor kurzem u.a. im Vorhandensein von Erdhütten zeigte, zu beseitigen und mit Hilfe von Traktoren die Erträge der Landwirtschaft zu erhöhen.

2. Man erkennt weiterhin, daß diejenigen, denen diese Dorfbewohner im Kriege geholfen haben, jetzt ihrerseits wieder diesen Bauern helfen und auch in Zukunft helfen wollen. Es findet also eine Kooperation statt zwischen Dorf und Stadt; beide Bereiche ergänzen einander ähnlich wie die Personen in Babaevskijs "Frachtfuhrleute".

3. Eine Schlüsselstellung kommt dabei insbesondere denen zu, die - wie das Militär - beide Bereiche, das Dorf, die Peripherie, und die Stadt, das Zentrum, kennengelernt haben. Dabei handelt es sich nicht einfach nur um ein äußeres Bindeglied in Gestalt der Soldaten, sondern es ist vielmehr die innere Bindung, die während des Krieges durch das gemeinsame Schicksal und den gemeinsamen Kampf entstanden ist. Aus diesem Grund versteht man sich heute wie damals in einer Kampfsituation, die lediglich in Kriegs- und Friedenszeiten unterschiedliche Stoßrichtungen hat: im Kriege gegen die Deutschen, im Frieden gegen jede Art von Rückständigkeit. Diese Erfahrung wird schließlich bei Pozdnyšev während der Weiterfahrt nach Moskau zu der Schlußfolgerung zusammengefaßt, daß es überhaupt sehr darauf ankomme, wie die positiven Erfahrungen, die die Menschen im Krieg gemacht haben, unter den neuen Bedingungen der Nachkriegszeit für die nun anstehenden Aufgaben, für den Aufbau des Sozialismus, funktionalisiert werden können, sodaß sie nicht einfach nur tote Erinnerung bleiben.

4. In diesem allgemeinen Zusammenhang erhält natürlich auch die Karte, die im Krieg so wichtige Dienste geleistet hatte, eine besondere Funktion: Sie ist nicht einfach nur irgendeine geographische Karte irgendeines beliebigen Kriegsabschnittes, sondern mit der Karte verbinden sich auch bestimmte Ideen, die mit der Bedeutung des Kampfabschnittes für den allgemeinen und weiteren Kampferverlauf sowie mit dem damaligen Heroismus des Kampfes verbunden sind. Die Tatsache ihrer Aufbewahrung läßt sie zum Symbol werden, das für Heroismus und Widerstand gegen jede Art von Behinderung des allgemeinen Fortschritts steht. Darüber hinaus hat die Karte einen sehr großen Maßstab, während im Exekutivkomitee des Rayons überall nur Karten mit einem kleinen Maßstab hängen, der - wie es heißt - gerade gut sei für einen Piloten, nicht aber - wie man konnotativ ergänzen muß - , um die eigentlichen Probleme der "Peripherie" (statt zu verniedlichen) besonders anschaulich zu machen. Hieraus kann man den Hinweis ableiten, daß es jetzt, nach dem Krieg, endlich auch an der Zeit ist, die letzten noch rückständigen Gebiete mit Hilfe von Karten mit großem Maßstab "unter die Lupe" zu nehmen und nicht länger aus der Perspektive eines umgekehrten Fernrohrs zu betrachten.

5. Der Gesichtspunkt, daß es eigentlich nur noch eine Frage der Zeit sei, bis überall in der Sowjetunion das gleiche Entwicklungsniveau herrscht, daß alle wie in einer Familie zusammengehören und sich wechselseitig ergänzen und helfen, daß keiner isoliert neben dem anderen steht und vielleicht nur an sich statt an das Gemeinwohl denkt, wird schließlich noch an einem weiteren Symbol verdeutlicht: dem der Brücke, die Pioniere während des Krieges für ihre Fahrzeuge in aller Eile und - wie üblich - nur provisorisch gebaut haben und die, dank ihrer besonderen Pflege durch die Bauern, noch immer existiert, die noch heute benutzt wird und eine besonders günstige Verbindung zu dem Dorf herstellt, in dem sich auch das Exekutivkomitee des Rayons befindet. Auch sie ist über ihre Funktion,

das Überqueren eines Flusses zu ermöglichen, hinaus ein Symbol der Verbindung zwischen Früher und Jetzt sowie zwischen Zentrum und Peripherie.

Wir sehen also, daß die Aussagetendenz dieser Erzählung auch hier nicht auf der Lösung von Handlungskonflikten, sondern vielmehr auf der Aneinanderfügung einer Reihe von sehr positiv aussehenden Episoden beruht (vgl. u.a. den Toast, den Vortrag Pozdnyševs oder die Idee, unverzüglich Pläne für die Elektrifizierung des Dorfes auszuarbeiten, den Traktor sofort zu reparieren usw.). Darüber hinaus ergeben sich aber auch Aussagen aufgrund der spezifischen Markierungen im strukturellen Geflecht der Erzählung sowie aufgrund ihrer gelegentlich symbolischen Überhöhungen.

Die negativen Erscheinungen, die neben den vielen positiven geschildert bzw. nur leicht angedeutet werden, beschränken sich dagegen im wesentlichen auf gewisse Eigenschaften einzelner Personen, so etwa wenn Pozdnyšev prahlt, er kenne die Gegend, in der sie sich befinden, wie die Finger seiner Hand, und sich dann erweist, daß er sie doch nicht mehr so gut im Gedächtnis hat, oder wenn Zina, obwohl sie eine hervorragende Traktoristin ist, mehrmals in der Schule sitzengeblieben war usw. Die Rückständigkeit des Dorfes jedenfalls gilt in diesem Erzählzusammenhang nicht als Schilderung negativer Erscheinungen der Sowjetunion (wie das dann bei - jedoch anders strukturierten - Erzählungen der 60er Jahre der Fall ist), sondern ist, da sie ja eingebettet bleibt in einen übergeordneten allgemeinen Entwicklungsschwung zum immer Besseren, nur eine zeitliche Rückständigkeit, die letztlich mit Hilfe aller bald beseitigt sein wird.

Es versteht sich allerdings, daß in einem derart rosig geschilderten Bild weniger oder überhaupt nicht von Verlusten im Krieg, von Zerstörungen usw. die Rede ist, sondern daß - wie gesagt - alles nur immer noch besser wird. Wie gut es den Dorfbewohnern geht, die erstmals im Krieg Zucker kennengelernt haben, sieht man nicht nur daran, daß sie ihre Gäste zur Begrüßung sehr reichlich bewirten, sondern daß sie dies immerhin auch mit Eiern tun, die nicht nur ein, sondern gleich zwei Dötter besitzen.

3. S. Antonov, "Bibliotekarša" (1950)

Auch die Erzählung Antonovs "Bibliotekarša" repräsentiert einen weiteren Aspekt für die Schreibnorm, den normativen Charakter literarisch dargestellter Objekte und die Funktionen dieser Art von Literatur.

Geschildert wird eine Traktoristin, die neben- und ehrenamtlich eine Dorfbibliothek betreut und am Abend der Auszeichnung als beste Traktoristin auf den Kolchosvorsitzenden wartet, weil sie sich auch von ihm noch ein lobendes Wort verspricht. Obwohl sie in allem, was sie macht, überaus positiv dargestellt wird, zeigt sich hier übrigens der Anschein einer noch nicht völlig überwundenen (negativ zu klassifizierenden) Eitelkeit, die insgesamt freilich, wie ähnliche kleine menschliche Schwächen bei anderen Personen, kaum ins Gewicht fällt.¹² Tendenz und Struktur auch dieser Erzählung sind im Prinzip ähnlich wie bei den ersten beiden Erzählungen, jedoch mit dem Unterschied, daß durch die Erzählung insgesamt der Eindruck erweckt werden soll, daß die noch nicht völlig hergestellte Positivität aller Personen ihre endgültige Vervollkommnung nicht nur durch wechselseitige Korrektur und durch Zusammenarbeit erreichen muß, sondern - und das ist das Interessante - , daß auch gedruckte Texte, sei es das Lehrbuch, ein Kreuzworträtsel oder seien es die Lebenserfahrungen anderer (die Werke von Frunze oder sonstiger Parteigrößen) hierbei eingesetzt werden können. Die zentrale didaktische Funktion, die das Buch auf diese Weise erhält, basiert dabei auf dem Gedanken, daß es ein im Prinzip bereits völlig abgeschlossenes Kompendium an Wissen und Erfahrung gibt, das es nur noch anzueignen gelte, um die möglicherweise noch vorhandenen individuellen Defizite endgültig zu beseitigen.

Letztlich entspricht diese Haltung einem Grundprinzip, das nicht nur den Parteiverordnungen zwischen 1946 und 1948 und den anschließenden Erläuterungen dazu von Ždanov u.a. zugrunde liegt, sondern das sich auch in den Normen niederschlägt, die durch eine sehr große Zahl von literarischen Werken in der Ždanov-Zeit zur Darstellung gebracht werden: Die Literatur tritt in der Funktion eines vollständig geschlossenen Leitbildes von Verhaltensnormen auf, das durch keine Art von Konflikten mehr hinterfragt werden kann und braucht. Wer die dargestellten Normen ernst nimmt, kann sich bessern, wer sie erfüllt, ist bereits der neue Mensch einer neuen Gesellschaftsordnung. Die Gesellschaftsordnung selbst ist schließlich derart, daß jede Art von Privatsphäre extrem reduziert ist; sollte es jedoch im "privaten" zwischenmenschlichen Bereich Schwierigkeiten, d.h. Abweichungen von einer (in der Erzählung jedoch nicht weiter explizit gemachten) Verhaltensnorm geben, so übernehmen das vorbildliche Verhalten von Mitmenschen, Ermahnungen oder die Lektüre von Klassikern die Funktion von Korrektiven. Die Einheit zwischen Individuum und Kollektiv ist in der Weise hergestellt, daß das Individuum im Willen des Kollektivs (was immer das auch sei) aufgeht.

ASPEKTE EINER QUALITATIV NEUEN SCHREIBNORM IM JAHRE 1956

Das Auseinanderbrechen der Einheit von Individuum und Kollektiv, das Aufzeigen einer tatsächlich gegebenen Diskrepanz zwischen beiden hinter einer zum Teil nur noch heil scheinenden Fassade dieser Einheit, ist der Kernpunkt der Darstellung knapp zehn Jahre später in A.Jašins "Ryčagi" und Ju.Nagibins "Svet v okne" (beide 1956).¹³

Es handelt sich hier um einen neuen Texttyp, der nicht aufgrund einer Vielzahl von Äquivalenzen funktional in die gleiche Aussage-richtung verweist (wie das bei den Erzählungen von Babaevskij, Vorob'ev und Antonov der Fall war), sondern der sich dadurch konstituiert, daß ein Teil der erwartbaren Äquivalenzen durch Oppositionen ersetzt ist. Dieser in seiner Struktur widersprüchlich aufgebaute Texttyp kann damit auch Widersprüche der dargestellten Wirklichkeit anschaulich machen. Mit dieser gewandelten Darstellungsart sowie der anders gesehenen dargestellten Welt ist aber auch eine neue literarische Norm gegeben, obwohl in diesen Erzählungen gleichzeitig Elemente von Darstellungsnormen zu finden sind, die noch deutlich in der Tradition der 30er und 40er Jahre gehören.

1. A.Jašins "Ryčagi" (1956)

Die Handlung der Erzählung - und hier können wir wieder von einer Handlung im traditionellen Sinn reden - besteht kurz in folgendem: In einem Dorf irgendwo an der Peripherie Rußlands, wo statt elektrischen Lichts noch Petroleumlampen benutzt werden, soll eine Parteiversammlung abgehalten werden. Hierzu haben sich der Parteisekretär Cypišev, der Lagerverwalter Ščukin, der Kolchosvorsitzende Petr Kuz'mič Kudrjavcev sowie der Feld-Brigadier Ivan Konoplev eingefunden. Da sie noch auf die Lehrerin Akulina Semenovna warten, sitzen sie beisammen, rauchen und unterhalten sich. Die Luft wird mit jedem Augenblick stickiger, und in dem offen und sehr freundschaftlich aber auch kritisch geführten Gespräch kommen Dinge zur Sprache, über die normalerweise in der Sowjetliteratur geschwiegen wird. U.a. ist davon die Rede, daß das Exekutivkomitee des Rayons die Beziehungen zu diesem Kolchos erheblich gestört habe. Während vom Exekutivkomitee des Rayons nach außen so getan werde, als würde man die Bedürfnisse des Kolchos ernstnehmen, als ließe man sich "von unten" beraten, sei es in Wirklichkeit genau umgekehrt: Der Kolchos sei im Grunde genommen nichts anderes als ein Mädchen innerhalb

einer großen bürokratischen Maschinerie, das über Hebel der Partei in Gang gesetzt und gehalten wird.

Diese sehr vertrauliche Gesprächsatmosphäre wird jäh unterbrochen, als man bemerkt, daß sich eine weitere Person im Raum aufhält. Zunächst vermuten alle, daß sie vom Gebietsparteiensekretär, der gerade abfällig kritisiert worden war, belauscht worden sind, dann stellt sich aber heraus, daß es nur die Reinemachefrau Marfa gewesen ist, die man bis zu diesem Zeitpunkt nur nicht bemerkt hatte. Die Furcht vor "Ohrenzeugen" und das Gefühl, etwas Unrechtes getan zu haben, führen schließlich dazu, daß kein rechtes Gespräch mehr aufkommt. Als dann schließlich die Parteiversammlung offiziell beginnt, verwandeln sich alle, die vorher durchaus als individuell gezeichnete Personen erkennbar waren, in "Hebel der Partei", reden genauso in leeren Phrasen wie diejenigen, die sie selbst gerade noch kritisiert hatten. Wie Puppen führen sie jetzt nur noch ein Ritual aus, das keine andere Funktion hat, als ihren Hebelcharakter zum Ausdruck zu bringen: Sie dokumentieren anschaulich, daß sie nichts anderes als willenslose Ausführungsorgane einer höheren Instanz sind.

Nach Beendigung der Parteiversammlung verwandeln sie sich wieder zurück in normale Menschen, Komsomolzen kommen, öffnen die Fenster, lassen frische Luft in den Versammlungsraum, in dem man bald erstickt wäre. Das Radio, das vorher nur müde gekrächt hatte, bringt nun wieder akustisch klar klingende Meldungen von den Vorbereitungen des 20. Parteitages. Jeder fragt sich, was wird wohl dieser Parteitag bringen?

Geht man davon aus, daß allein schon die Darstellung einer fundamentalen Diskrepanz zwischen dem, was man denkt und im Privatgespräch äußert, und dem, was man auf Parteiversammlungen dann wirklich sagt und als Wahrheit ausgibt, in dieser Weise ein Novum darstellte, dann muß man zunächst einmal konstatieren, daß bereits die Beschreibung eines solchen Vorgangs, ganz zu schweigen von seiner erfolgten Veröffentlichung, eine neue Schreibnorm ankündigt. Oberflächlich betrachtet enthielt die Erzählung jedoch viele Elemente eines tradierten Repertoires der unmittelbaren Nach-Ždanov-Zeit, Dinge also, die in Werken zwischen 1953-1955/6 anzutreffen sind. Hierzu gehört beispielsweise, daß man untergeordnete Parteifunktionäre oder Parteiorgane sehr wohl kritisieren durfte und auch kritisierte (vgl. etwa Darstellungen wie die von Ovečkin, Nikolaeva usw.). Hierzu gehörte auch der positive Ausblick in Gestalt der Erwähnung des 20. Parteitags, ebenso wie die Hervorhebung, daß die Jugend nicht so phrasenhaft redet wie die Erwachsenen. Zu solcher Art Traditionalismen gehört übrigens auch die Linearität der Fabelentwicklung.

Sieht man jedoch etwas genauer hin, dann zeigt sich, daß schon die sog. traditionellen Elemente nur scheinbar voll identisch sind

mit dem, was man aus der Ždanov-Zeit oder aus der unmittelbaren Nach-Ždanov-Zeit kennt. Denn nimmt man etwa die Erwähnung des 20. Parteitags, so erhält sie gerade in einem Kontext, in dem die Diskrepanz zwischen "Schein und Sein" in derart krasser Weise aufgedeckt wird, Konnotationen, die auf die Hoffnung verweisen, daß dieser Parteitag eine grundlegende Änderung der allgemeinen Situation, aber wohl auch der vor der Versammlung kritisierten Zustände bringen wird; bis dahin hatte die Funktion von Parteitag fast ausschließlich darin bestanden, Perspektiven für die Fortsetzung einer durch frühere Parteitage in Gang gesetzten Politik zu bringen; dies ist hier ganz offensichtlich anders.

Außerdem war es in der Nach-Ždanov-Zeit üblich geworden, bestimmte Vergehen gegen die sog. Leninschen Normen zu kritisieren, allerdings immer unter der Voraussetzung, daß damit keine prinzipielle Kritik an der Partei selbst verbunden war. Hier nun finden wir eine in ihren letzten Konsequenzen über das Übliche hinausgehende Kritik: Die Klagen über die Parteizentrale werden in dem Moment, wo sich die Funktionäre während der Parteiversammlung ihrerseits so verhalten wie die kritisierten Vorgesetzten aus dem Exekutivkomitee des Rayons zur Selbstanklage. Aufgrund der Überhöhungen, der verallgemeinernden Elemente der Aussage der Erzählung, erhalten dann sowohl die Kritik an dem Exekutivkomitee als auch die Selbstanklage eine verallgemeinernde Tendenz, und so wird schon hier mittels des konnotativen Bereichs der Erzählung eine im Ansatz prinzipielle Kritik an der Partei begonnen. Durch derartige Modifizierungen ergeben sich Veränderungen an einer tradierten Schreib- und Darstellungsnorm, die in ihrer Gesamttendenz bereits prinzipiellen Charakter zeigen.

Nimmt man nun noch andere textkonstitutive Verfahren der Erzählung hinzu, so wird der Unterschied zur Schreibnorm insbesondere der Ždanov-Zeit augenfällig. Am offensichtlichsten sind zunächst die scharfen Markierungen, die die an und für sich linear aufgebaute Fabelentwicklung aufweist: Man denke an solche Markierungen und Einschnitte, wie etwa die Atmosphäre bis zum Auftauchen Marfas, die Atmosphäre danach, die Atmosphäre während der Parteiversammlung und danach. Die sich daraus ergebenden scharfen Oppositionsbildungen haben sogar ein so großes Gewicht, daß die Zeitstruktur als solche im Prinzip nebensächlich wird und nur noch die Verhaltensnormen in jeweils total geänderten Lebensräumen ganz stark in den Vordergrund rücken. Hierdurch entstehen ihrem Charakter nach paradigmatisch (und nicht mehr syntagmatisch) aufgebaute Räume, denen das Organisationsprinzip der Oppositionalität zugrunde liegt. Und so ist es dann auch kein Wunder, wenn das formale Verfahren der Oppositionsbildung in sehr verschiedener Hinsicht durchgängiges Strukturprinzip für die Erzählung wird.

Dies gilt besonders für die Personendarstellung: In variiert Form findet sich hier die im Verhältnis von Exekutivkomitee des Rayons und Dorf auf zwei Objekte verteilte oppositionelle Polarisierung "Oben"- "Unten" wieder, jetzt allerdings komprimiert in nur einem Objekt, nämlich den einzelnen Versammlungsteilnehmern (mit Ausnahme jedoch der Lehrerin); Cypišev und seine Kollegen, die in bezug auf das Exekutivkomitee des Rayons weisungsgebunden sind, schlüpfen nach ihrer Metamorphose von Menschen in Hebel der Partei in die Rolle von Leuten, die selbst Anweisungen erteilen. Sie erfüllen gleichsam eine Doppelfunktion: einerseits wehren sie sich, andererseits zerstören sie sich selbst; sie verkörpern innerhalb der gegebenen Machthierarchie die Opposition "Oben"- "Unten" in einer Person. Letztlich bedeutet dies aber auch, daß sie Zyniker innerhalb der Partei sind und daß die Partei eine krankhafte Deformation durchgemacht hat, die unter dem Deckmantel, dem Kollektiv zu dienen, nur ihre eigenen Interessen verfolgt. Auf der konnotativen Ebene wird das, was man bereits aufgrund vordergründiger Oppositionsbildungen beobachten kann, noch wesentlich verstärkt. So gibt es nicht nur eine Opposition "Jetzt"- "Später" (angedeutet durch den 20. Parteitag), eine Opposition "Alt"- "Jung", "Partei"- "Volk", sondern auch eine Opposition "Wahrheit"- "Lüge", "stickiges Innere"- "frische Luft außen", "nicht-mehr-atmen-können", "krank werden"- "wieder atmen können", "frei sein", "sich wohl fühlen" usw.

Sieht man nun die Aussagen, die sich mehr oder weniger direkt mit dieser Intention verbinden, im Zusammenhang, so stellt sich sehr leicht der Eindruck ein, daß die nur partiell scheinenden Mißstände die Form eines Symbols für wesentliche Aspekte von kritisierbaren bzw. zu kritisierenden Zuständen in der Sowjetunion annehmen. Man könnte bei extensiver Interpretation dieser Erzählung daher durchaus sagen, daß gerade aufgrund der zum Teil nur modifizierten, zum Teil aber andersartigen Schreibnorm nicht nur eine andere Art von Wirklichkeit ersteht, sondern daß dadurch auch eine vielleicht sogar schon ins Prinzipielle gehende Kritik am Verhältnis von Partei und Volk angedeutet ist.

2. Ju. Nagibin, "Svet v okne" (1956)

Auch in Nagibins Erzählung geht es um "Furcht", um das Verhältnis von "Kollektiv und Individuum", um "Allgemeinwohl" und "indivi-

duelles Wohl", und auch hier ist die Art der Aussage sehr entscheidend von der Interpretation nicht nur der Fabelentwicklung, sondern auch der strukturellen Organisation des Textes abhängig.

Zunächst kurz zum Inhalt: Die Erzählung beginnt damit, daß ein Erholungsheim im Frühjahr durch die Schneeschmelze von der übrigen Welt abgeschnitten ist, und die Nahrungsmittel ihrem Ende zugehen. In dieser Situation schlachtet Vasilij Petrovič, der Direktor des Heims, sein eigenes Schwein, um es seinen Gästen zur Verfügung zu stellen. Während nun alle diese Tat früher oder später mit Dank honorieren, versagt ihm Nastja, eine der Putzfrauen, ihre Anerkennung. In einer Rückblende, die letztlich den Hauptteil der Erzählung bildet, wird nun im einzelnen versucht, das Verhältnis zwischen Nastja und Vasilij Petrovič zu erklären. Dabei ergibt sich, daß es neben dem eigentlichen Erholungsheim noch ein kleines, unbewohntes, mit allem Luxus der damaligen Zeit ausgestattetes Haus (Billard, Fernsehen) gibt, das leersteht und freigehalten wird für einen nicht näher gekennzeichneten Funktionär, der sich dorthin jedoch noch nie verirrt hat. Nastja wird eines Tages die Pflege dieses Hauses übergeben. Mustergültig bemüht sie sich auch, das Haus sauber und in Ordnung zu halten und angenehm wohnlich zu gestalten, allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt, wo sie vom langen Warten auf die Ankunft des hohen Gastes enttäuscht ist und mit einigen anderen selbst von dem Haus Besitz ergreift, es nutzt, um ihm auf diese Weise endlich eine praktische Bestimmung zu geben. Vasilij Petrovič, der bei der gelegentlichen Überfüllung des Heims selbst schon daran gedacht hatte, kurzfristig auch dieses Haus verdienten Arbeitern zu Verfügung zu stellen, ist empört über diese Entweihung des so viele Jahre gepflegten Heiligtums. An der Entwicklung des Konflikts zwischen Vasilij Petrovič und Nastja zeigt sich, daß letzten Endes alles um die Frage kreist, ob oder ob man nicht ein von der Gemeinschaft erarbeitetes Gut - wie z.B. das leerstehende Haus - der Gemeinschaft zur Verfügung stellen müsse. Die Handlungsentwicklung verläuft dabei in zwei gegensätzlichen Etappen.

In der ersten Etappe werden zunächst die beiden Häuserkomplexe, das überfüllte und schlecht ausgerüstete Heim und das unbewohnte, aber gut ausgestattete Haus, als zwei unterschiedlich bewertete Räume dargestellt, wobei sich letztlich zeigt, daß eine Umkehrung der ursprünglichen Zielsetzung des Sozialismus in der sauberen Trennung zwischen diesen Räumen vorliegt: Statt alles nur Erdenkliche einzig und allein nur für das Gemeinwohl zu tun, wird hier mehr für den hohen Parteifunktionär getan. Und damit nicht genug: Die Aktivität um dieses alleinstehende Haus nimmt dabei geradezu groteske Züge

an, weil der anonyme Gast nicht einmal die Räume nutzt. Grotesk ist in diesem Zusammenhang auch die asketische Hingabe Nastjas bei der Säuberung des ohnehin saubereren Hauses. Die absolute Identifikation mit ihrer Tätigkeit basiert dabei auf einem nicht hinterfragten Glauben an die Richtigkeit der so etablierten Herrschafts- und Privilegienverhältnisse.

In der zweiten Etappe der Erzählung, als zunächst Vasilij Petrovič Nastja davon überzeugen will, daß man unter bestimmten Bedingungen zeitweilig auch das von ihr gepflegte Haus Erholungsuchenden zu Verfügung stellen könnte und Nastja dies strikt ablehnt, später aber, ernüchtert vom langen Warten, sich betrogen fühlt und die Konsequenz daraus zieht, u.a. selbst das Haus zu nutzen, spitzt sich letzten Endes der in der Erzählung unausgedeutete, in seinen Folgen offengelassene Konflikt auf die Feststellung zu, daß die Diskrepanz zwischen Funktionären und Allgemeinheit eine Umkehrung der Nutzungsmöglichkeiten gemeinschaftlich erarbeiteten Vermögens nach sich zieht, die wieder aufgehoben werden muß, und daß es in der gesellschaftlichen Praxis zwei Arten von Modellen gibt, dies zu realisieren:

a. das Modell Vasilij Petrovičs, nach dem die bestehenden Herrschafts- und Privilegienverhältnisse (von denen ja auch er profitiert, noch dazu, wo nach dem Stalinschen Terror die Tauwetterzeit - die auch am Anfang der Erzählung symbolisch in Erscheinung tritt - die Möglichkeit zum ruhigen Genießen des eigenen Besitzes bietet) nur in der Weise modifiziert zu werden brauchen, daß man geringfügig und nur zeitweilig vom Eigenen auch anderen etwas zur Verfügung stellt (und dafür kann man schließlich - wie Vasilij Petrovič meint - auch Dankbarkeit erwarten). Neben diesem modifizierten Modell der Besitzverhältnisse gibt es b. das Modell Nastjas, das von einer radikalen Änderung der Verhältnisse ausgeht und fordert, daß das, was des Volkes ist, auch vom Volke genutzt werden soll. Die Halbherzigkeit und Verlogenheit einer nur scheinbar radikalen gesellschaftspolitischen Wende in der Zeit des Tauwetters unter dem Motto der Rückkehr zu den sog. Leninschen Normen ist damit literarisch entlarvt. Die Hoffnungen, die mit dem 20. Parteitag verbunden waren, wurden damit als ungerechtfertigt interpretiert.

Vergleicht man schließlich Jašins und Nagibins Erzählung hinsichtlich ihrer Aussage sowie der ihnen zugrundeliegenden Strukturen, so zeigt sich klar, daß in beiden Erzählungen zwar mit ähnlichen symbolischen Überhöhungen bzw. Verallgemeinerungen gearbeitet wird, daß es aber aufgrund von Umstellungen auf der rein syntagmatischen Ebene bei Nagibin zu einer ganz spezifischen Art von Markierung kommt, deren Oppositionen die im paradigmatischen Bereich vorhandenen Oppositionen verschiedener Herrschaftsräume (vgl. die beiden Häuserkomplexe) noch wesentlich modifizieren und erheblich intensivieren. Die Komplexität und nicht völlig eindeutige Struktur der Erzählung, die auf jeden Fall eine Interpretation nötig machen (sofern man nicht wie die bisherige Forschung an vordergründigen Beobachtungen hängenbleiben will), ermöglicht eine Aussage (bzw. eine Interpretation der aktuellen Wirklichkeit), die in dieser Weise nicht durch Jašins "Ryčagi" geleistet werden konnte, ganz zu schweigen davon, daß die Er-

zählungen aus der Ždanov-Zeit dazu wegen ihrer funktional zu homogenen Darstellungsprinzipien und eindimensionalen Textstrukturen überhaupt nicht in der Lage waren. Während also die Schreibart der Ždanov-Zeit wegen der Eindimensionalität ihrer Aussagestruktur lediglich Affirmation ermöglichte, zwang die neue, komplexere und z. T. "offene" Schreibweise zur selbständigen Auseinandersetzung, einer Auseinandersetzung jedoch, bei der man sich Erkenntnisse über die Struktur der gesellschaftspolitischen Verhältnisse selbst erarbeiten konnte.

A n m e r k u n g e n

1. Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen Vortrag, den ich am 26. April 1980 anlässlich eines gemeinsam mit Dozenten und Studenten des Wiener Instituts für Slavistik veranstalteten Symposiums zur jüngeren Entwicklung der russischen Sowjetliteratur gehalten habe. Dem Vortragscharakter entsprechend wird die Zahl der sonst üblichen Anmerkungen auf ein Minimum begrenzt.
2. Vgl. im einzelnen hierzu u.a. meinen Überblicksartikel "Die Literaturpolitik in der UdSSR", in: *Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft*. Eine vergleichende Enzyklopädie, Freiburg-Basel-Wien, 1970, Bd.III, Sp. 1089-1111; Abweichungen von dieser öffentlich geförderten und in jener Zeit vorherrschenden Schreibnorm waren möglich, jedoch offenbar selten. Der Gesamtkomplex der Normendifferenzierung und -hierarchie ist für die Ždanov-Zeit jedoch leider genauso wenig wie für die ihr folgenden Literaturgeschichtlichen Phasen erforscht.
3. Vgl. *O partijnoj i sovetskoj pečati*, M. 1954, im einzelnen s. Anm.7.
4. Zum Gesamtkomplex der Normbildung des sozialistischen Realismus vgl. Hans GÜNTHER, "Sozialistischer Realismus", in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Merker/Stammeler), Bd.IV, S. 57ff. (mit ausführlichen Literaturangaben).
5. Vgl. *Pervyj veesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej*, M.1934, Beilage VIII, Abschnitt II/III, S. 716/717; dt. in: *Sozialistische Realismuskonzeptionen*. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Hsg. von H.J.Schmitt und G.Schramm, Frankf./M. 1974, 390f.
6. *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, a.a.O., 46f.
7. Vgl. "O žurnalach 'Zvezda' i 'Leningrad'" (14. Aug. 1946); "O reparature dramatičeskich teatrov i merach po ego ulučšeniju" (26. Aug. 1946); "O kinofil'me 'Bol'saja žizn'" (4. Sept. 1946); "Ob opere 'Velikaja družba' V. Muradeli" (10. Febr. 1948), in: *O partijnoj i sovetskoj pečati*, M. 1954, 564ff., 568ff., 573ff., 590ff.; dt. in: A.SHDANOV, *Über die Kunst und Wissenschaft*, Kiel o.J., 117ff., 123ff., 132ff., 139ff., bzw. in: *Beschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU (B) zu Fragen der Literatur und Kunst (1946-1948)*, Berlin (Ost) 1952, 3ff., 9ff., 18ff., 25ff.

8. Eine gute Zusammenstellung derartiger "richtungsweisender" Erklärungen der genannten Parteibeschlüsse von 1946 und 1948, und zwar geordnet nach dem Grad ihrer Verbindlichkeit, findet sich in der Bibliographie: V.N.SKOBELKIN, *Rol' partii v razvitii sovjetskoj chudožestvennoj literatury v poslevoennyj period (1945-1952 gg.)*, Erevan 1955, 169-201.
9. Alle aus: *Rasskazy sovetskich pisatelej*, M. 1952, 192ff., 361ff., 144ff.
10. Der sog. "Theorie der Konfliktlosigkeit" zufolge sollten sich beim Übergang zum Sozialismus Konflikte zwischen den antagonistischen Klassen vermindern; möglich wären nur noch untergeordnete, periphere, individuelle Konflikte oder solche zwischen der Sowjetunion und dem sog. "kapitalistischen" Ausland; vgl. hierzu von sowjetischer Seite das Stichwort *beskonfliktnosti 'teorija'*, in: *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, Bd.I, 1962, Sp. 577ff., sowie: *Zur Frage des Konflikts in Kunst und Literatur*. Einige sowjetische Aufsätze, Berlin (Ost) 1953.
11. Wegen seiner einzigartigen Hölzernheit sowie der in ihm durchscheinenden strukturellen Ähnlichkeit mit der Aussagetendenz der ganzen Erzählung sei er hier im Wortlaut zitiert: "Auf die Befreier und Verteidiger unseres Lebens, auf die Sowjetarmee, die Soldaten, Sergeanten, Offiziere, Generäle und Admiräle!"
12. So wird beispielsweise erwähnt, daß einer der Buchausleiher des öfteren Streit mit seiner Frau hat, daß sich eine Freundin der Bibliothekarin mit ihrem Verlobten, einem Lastwagenfahrer, bei der mehrmaligen gemeinsamen Lektüre von Ažajevs Roman "Fern von Moskau" bei den sog. Liebesszenen offenbar zu lange aufgehalten hatte, was man aus der Zigarettenasche, die zwischen den einschlägigen Seiten zu finden war, schließen kann usw.
13. *Literaturnaja Moskva*, Sb.II, M. 1956, 396ff., 502ff.; dt. in: *Der Prozess beginnt*. Hsg. von Jürgen Rühle, Köln-Berlin (1957), 137ff., 167ff.

Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien)

SEMANTIK DER EVOLUTION UND EVOLUTION DER SEMANTIK.

Ein Forschungsbericht zu I.P.Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik

1. EVOLUTION - PERIODISIERUNG - GRUPPENBILDUNG

I.P.Smirnov unterscheidet in der englischen Zusammenfassung seiner Schrift *Chudožestvennyj smysl i evoljucija chudožestvennych sistem* (= SMIRNOV 1977a) drei Gesichtspunkte, von denen aus ein (literarisches) Kunstwerk analysiert werden kann: (a) den synchronen Aspekt einer werkimmanenten Interpretation, (b) die Sicht des Werkes als ein Produkt historischer (diachroner) Transformationen und (c) als Träger universeller (achroner) Bewußtseinskategorien (200). Es ist ganz offensichtlich das Ziel S.s, alle drei Zugänge zu vereinen und zwar nicht im Sinn eines synthetischen Integralismus sondern unter einem Gesichtspunkt, der die "Logik" der semantischen Werkstruktur homolog setzt zu jener der Bildung von synchronen Werkgruppen (corpus-Generierung) und der inneren Logik ihrer diachronen Abfolge einerseits sowie ihrer Partizipation an den achronen Bewußtseinsebenen, die im Gedächtnis der Kulturen gespeichert sind, andererseits.

Es geht mit anderen Worten also um die Verbindung der Erkenntnisse der modernen Semantiktheorie (Greimas, Apresjan etc.) mit jenen der formalistisch-strukturalistischen Konzeption der syn- und diachronen Komplexe (Tynjanov, Lotman etc.) sowie gewissen Aspekten der Archetypologie (C.G.Jung, Frejdenberg etc.) und der heutigen Kultursemiotik (Bachtin, Lotman, Ivanov etc.) sowie der strukturalen Anthropologie allgemein (Propp, Lévi-Strauss, Ivanov, Toporov, Meletinskij etc.). Alleine schon der geringe Umfang der Broschüre, die einer solchen Synthese gewidmet ist, läßt ahnen, daß es sich hier nur um einen Entwurf handeln konnte, der nichtsdestoweniger höchstes Interesse verdient, da er erstmals ahnen läßt, wie eine "diachrone Semiotik" beschaffen sein könnte.

Gleich einleitend sei vermerkt, daß die extreme Kürze und Dichte der Darstellung, die dem Autor wohl von außen auferlegt war, nicht selten auch zu verkürzten Argumentationen führt, die dem Verständnis der Sache nicht eben dienlich sind. Ich habe daher alle mir zugänglichen Arbeiten Smirnovs¹ sowie den wichtigsten Teil der ihn betreffenden (und von ihm als bekannt vorausgesetzten) semiotischen und strukturalistischen Studien in diesen Bericht verarbeitet, um zumindest andeutungsweise jenen wissenschaftlichen "Apperzeptionshintergrund" mitzuliefern, auf den der Autor sich implizit oder explizit bezieht und ohne dessen Kenntnis seine Ausführungen schwer verständlich blieben. Ich habe daher auch weitgehend wo nicht auf Kritik so doch auf die Darstellung eigener Konzeptionen verzichtet, wenn diese auch da und dort durchschimmern mögen.

Schon in einer aus dem Jahr 1972 stammenden Studie über die Evolution "Vom Märchen zum Roman" (*Ot skazki k romanu*, SMIRNOV 1972a) unterscheidet S. zwei Aspekte der historischen Poetik: Der 1. Zugang (*pervyj podchod* = P1) untersucht die Veränderung der künstlerischen Systeme, die im literarischen Prozeß unmittelbar aufeinanderfolgen; aus dieser Sicht erhält jedes Phänomen seine Funktion bloß aus seiner Relation zum vorhergehenden bzw. nachfolgenden, *ibid.* 284). Der 2. Zugang (P2) analysiert jene Beziehungen, die zwischen Typen literarischer Phänomene herrschen, die zu ganz verschiedenen Zeiten auftreten. P1 entwickelt eine Evolutionsstruktur nach dem Prinzip der *Syntagma-tik*, P2 eine Transformationsgeschichte nach dem Prinzip der *Paradigmatik* (d.h. Rückbezug auf den Archetyp und sein System einerseits und typologischer Vergleich zwischen Epochen-systemen; die nicht aufeinanderfolgen, andererseits: etwa Vergleich zwischen Symbolismus und Romantik). Erst dieser P2 kann erklären, "wie die Kunst ihre Identität trotz der zahlreichen Veränderungen in der Zeit bewahren konnte" (*ibid.* 286).²

S. hat sich zum Ziel gesetzt, die künstlerische Evolution als einen "semantischen Mechanismus der (...) Veränderbarkeit" (*izmenčivost'*, SMIRNOV 1977a:3) zu analysieren - ausgehend von der grundsätzlichen Überzeugung, daß jeder literarische Text ein "Bild (bzw. Modell) der Welt" repräsentiert. Dieses Weltmodell ist immer das Ergebnis einer durch den Autor hervorgerufenen Transformation der "universellen Bedeutungen" zu konkreten seines eigenen Werkes. Die Regeln dieser Bedeutungstransformationen stehen den universellen Kategorien gegenüber, die in allen Kunstwerken wirksam sind (die "Gruppen der räumlichen, zeitlichen und kausalen Bedeutungen"), die aber in jeder evolutionären Phase durch das Auftreten individueller Künstlerpersönlichkeiten *variiert*

werden. Diese Variation der Transformationsprozesse, die das Universelle zum Konkreten umformen, steht in einer Art dialektischer Beziehung zur Herausbildung von "individuellen semantischen Systemen" (ibid.), die ein allgemeines Bild der Realität formen, das epochenspezifisch ist. Mit anderen Worten: das konkrete Werk realisiert eine personale Variante der Transformation(en) der universalen Kategorien (also der achronen Denkformen sowie - was S. nicht klar genug ausdrückt - der ebenso ahistorischen archetypischen Bewußtseinsinhalte), eine Variante, die durch die Gesetzmäßigkeiten der *G r u p p e n b i l d u n g*, der Korporation zu *I n v a r i a n t e n* einer Periode bzw. Epoche und damit zu Positionen in der Struktur der Evolution werden.

Die dynamischen Verschiebungen innerhalb eines Epochen- bzw. Periodensystems, die von den russischen Formalisten als immanentes Spannungsverhältnis innerhalb eines jeden Systems (sei es das des Werkes, der Gattung oder der Periode) erfaßt wurden, sind in S.s Konzeption im Sinne einer semiotischen Differenzierung der Werkebenen- und Komponenten (analog zu Tynjanovs Theorie des "konstruktiven Prinzips", der "Dominanten" etc.) konkretisiert, wobei signifiant (Sa), signifié (Se) und Referent (Ref.) nicht als Ganzes auftreten, sondern jeweils für sich in diesen Prozeß der "dialektischen Veränderung der Beziehungen zwischen den Komponenten" (also zwischen Sa-Se-Ref) eintreten. Wir haben es hier eindeutig mit einer semiotischen Umformulierung der Tynjanovschen Konzeption der "dynamischen Form" zu tun, wo die "konstruktiven Prinzipien" als "unterordnende Faktoren" die anderen "untergeordneten" konstruktiven Aspekte umfunktionieren, verfremden, hierarchisch dominieren.³

Der bisherigen strukturalistisch-semiotischen Kunstbetrachtung macht S. den Vorwurf, sie würde auch dort, wo es um die Analyse der diachronen Gesetzmäßigkeiten geht, im Grunde nach dem jedem Strukturalismus inhärenten Prinzip der *D i s k r e t h e i t*, der Diskontinuität immer nur *S y n c h r o n a n a l y s e n* liefern, die nicht fähig sind, die Koexistenz heterogener Gruppen und Richtungen in *e i n e r* Periode/Epoche befriedigend zu erklären.⁴ Die in der Linguistik weit fortgeschrittene Aufhebung des Gegensatzes zwischen Syn- und Diachronie ist in der Literatur- und Kunstgeschichte noch keineswegs geleistet worden.

Die formalistische und späterhin strukturalistische Analyse der künstlerischen Evolution begnügt sich mit der Aneinanderreihung (Montage!) synchroner Schnitte, die in ihrer Diskontinuität vorge-

führt werden und in erstaunlicher Weise das Modell des T e x - t e s (bei den Formalisten: der Sujetstruktur) duplizieren.⁵ So erscheinen die synchronen Schnitte in homologer Weise kombiniert (syntagmatisch gereiht) wie die Sujetsegmente ("Motive" im RF) im narrativen Text. Charakteristisch für dieses Modell einer Projektion der Werksyntagmatik auf die Evolutionssyntagmatik, ist seine tiefe Verwurzelung im M o n t a g e d e n k e n der Moderne bzw. Avantgarde, das im RF und teilweise im Strukturalismus verinnerlicht bzw. verabsolutiert wurde. Diese Orientierung auf die Diskontinuitäten, auf die Differenzqualitäten (bzw. differenzierenden Merkmale), auf die negativ definierten Relationen syntagmatischer Positionen und der damit verbundene Relationismus gehören zum "epistemologischen Unbewußten" der Epoche selbst, die man als "Moderne" umschreiben kann und die aus der Sicht der heutigen "Postmoderne" allmählich typisierbar wird.

S.s Rückgriff auf die von den russischen Formalisten zum Teil verschmähten Aspekte der "historischen Poetik" eines Veselovskij⁶ hängt eng mit seiner wichtigen Kritik am Synchronismus und "Diskretismus" des RF und Strukturalismus zusammen. S. setzt dem diskreten Denken seine Konzeption des Denkens in "K o n t i n u i - t ä t e n" entgegen, dem es um die Erfassung der "Idee einer ununterbrochenen Bewegung" (*ideja nepreryvnogo dviženija*, 16/7) in der Kunstentwicklung geht, um die g r a d u e l l e n Veränderungen im Werksystem, die auf verschiedenen Ebenen der Signifikation und Semiose verschieden "rasch" und mit unterschiedlicher funktionaler Ausrichtung vor sich gehen. Im Synchronismus haben wir es mit einer "V e r r ä u m l i c h u n g"⁷ von an sich zeitlichen und kausalen (bzw. genetischen) Phänomenen zu tun: In der bildenden Avantgardekunst äußert sich diese Tendenz etwa bei den Kubisten, Futuristen, Abstrakten und Konstruktivisten, die auf die "Zeit - künste" einen dominierenden (weniger ikonographischen als methodisch-strukturalen) Einfluß gewannen und damit auch die Modelle der Literaturtheorie mitbeeinflussten. Es sei hier nur erwähnt, daß der umgekehrte Prozeß einer "Verzeitlichung" der Raumkünste ebenfalls entscheidende Auswirkungen auf die Kunsttheorie hat - man denke etwa an die damit verbundenen Folgeerscheinungen der "Literarisierung" (Narrativisierung) der Musik (Programmusk etc.). Jedenfalls tendiert das verräumlichende Denken des Diskreten zur Syntagmatik auch in der Modellierung von evolutionären Prozessen, das zeitlich-genetische Denken zu einer Paradigmatik kontinuierlich verlaufender typologischer "Linien" und Tendenzen.

S. stellt sich nun die grundsätzliche Frage, warum und wie sich individuelle poetische Normen (also die erwähnten personalen Varianten der universellen Transformationen) zu überindividuellen

Ganzheiten verbinden (21). Zunächst erfolgt diese Verbindung nicht räumlich (sozusagen im Geiste der additiven Montage einzelner autonomer Texte zu einem Werkkorpus, das kaleidoskopartig immer neue Kombinationen zuläßt), sondern "dynamisch" im Wege einer komplizierten Verflechtung und Durchdringung der verschiedenen Werk Ebenen und Zeichenkomponenten (Sa-Se-Ref). So verläuft der historische Prozeß auf verschiedenen Ebenen in unterschiedlicher Geschwindigkeit und Integrationskraft ab: "Die Transformationsgeschichten [*transformacionnyje istorii*] verschiedener Ebenen fallen nicht miteinander zusammen, und die Textebenen unterscheiden sich voneinander nach dem Grad ihrer evolutionären Progressivität bzw. Rückständigkeit" (22/3).

So ist auch der explizite (in Manifesten, Kritiken, Theorien) ausformulierte Kanon einer Gruppe oder Kunstrichtung nicht das Produkt einer terminologischen Entscheidung der Beteiligten, sondern die Folge einer Strukturiertheit, die dann metasprachlich verbalisiert wird: Sie resultiert aus der Spezifik einer Transformation, die so beschaffen ist, "daß sie zum auslösenden I m p u l s für alle weiteren Veränderungen wird, die das künstlerische System entwickelt". S. bezeichnet diese Transformation als "Tiefen-bzw. Basis-transformation" (*glubinnaja, basisnaja transformacija*, 21f.)⁸, die jenes strukturelle Fundament repräsentiert, durch das "abgeleitete Veränderungen" (*protivodnye prevraščeniija*) möglich und zugänglich gemacht werden, Veränderungen, die an der "Oberfläche" des Systems ablaufen, "was bestimmte Begrenzungen bedingt, die die Konturen der literarischen Schulen umreißen" (ibid.). Die Tiefen-bzw. Basis-transformationen (BT) provozieren eine Reihe s e k u n d ä r e r Umformungen, die relativ beweglich und der Ausdruck einer konkreten Aktualisierung sind. Die BT ist dagegen weitaus stabiler, sie ist verbindlich für alle Subsysteme einer Periode, der sie ihren Stempel aufdrückt, bzw. die sie - um ein Bild aus der Biologie zu verwenden - gleichsam wie ein Chromosomensatz determiniert. Ebenso wie in der Physiognomie die Typisierungen an der Oberfläche abgelesen werden (und nicht an der genetischen Basis), wird auch die BT "nicht in rationalisierten Termini durch die Begründer poetischer Systeme gefaßt, da sie sonst ja einem äußeren System angehören würde" (ibid.).

Die Idee, daß verschiedene Werkebenen relativ autonome "Transformationsgeschichten" (22) aufweisen können, wobei bestimmte Ebenen eines Werkes (samt der jeweiligen Transformationsgeschichte) mit

bestimmten Ebenen anderer Werke in Verbindung treten, diese Idee der unterschiedlichen Pro- bzw. Regressivität von Werkebenen finden wir gleichfalls schon - wenngleich ohne Bezug auf die Zeichenprozesse und Semiose - im diachronen Modell des RF (v.a. bei Tynjanov).⁹ Es entwickeln sich zwischen den scheinbar so heterogenen Phänomenen einer Epoche/Periode "intersystematische Übergänge" und "künstlerische Ensembles", wodurch die Übergänge zwischen Perioden und Schulen kontinuierlich verlaufen, da eben nicht das Werkganze (bzw. das System als Gesamtheit) einem anderen Werkganzen statisch gegenübersteht. Die BT bestimmt nicht nur, was in einem Text als Sa, Se und Ref zu werten sei (23), sie determiniert auch den Umbau der Konzeption des künstlerischen Zeichens überhaupt, d.h. sein Verhältnis zum bezeichneten Gegenstand, dessen Automatisiertheit (im Rahmen des kanonisierten Systems) jeweils aufgehoben wird. Auch diese Begründung der evolutionären Dynamik im "Urtrieb" bzw. grundlosen movens der Deautomatisierung ist zutiefst dem RF und dem Weltbild der Moderne verpflichtet, auch wenn S. den einseitig "synchronen Aspekt" der Entautomatisierungs- bzw. Verfremdungsthese bei Jakobson und G. Genette kritisiert.¹⁰

Der "Umbau der literarischen E n s e m b l e s " (oder in der Terminologie des RF: die Gattungsbildung um den Kern bestimmter konstruktiver Prinzipien¹¹) erfolgt ununterbrochen; das Verhältnis von BT (eines Systems, einer Gruppe) und den "abgeleiteten Transformationen" ist immer gespannt und in Bewegung. In dieser Auffassung kommt S. der formalistischen Systemtheorie wohl am nächsten, wenn er etwa schreibt:

"Die Basistransformation trifft ein System in einer solchen Etappe an, wo jenes schon ausreichend gesättigt ist mit den Resultaten von Transformationen, die über umgekehrte (Vor-)Zeichen im Vergleich mit den Ausgangseigenschaften des künstlerischen Ensembles verfügen. D.h. dies erfolgt dann, wenn im System schon eine optimale Zahl von Transformationen entwickelt ist, die in beiden Richtungen realisiert ist, und wenn ein innerer Bedarf nach einer Transformation entsteht, die jener entgegengesetzt ist, die vom Ausgangsprogramm 'vorhergesagt' wurde." (25)

Nach dem gleichfalls in der Moderne dominierenden Prinzip der "Unähnlichkeit des Ähnlichen und der Ähnlichkeit des Unähnlichen", das die methodische Grundlage des RF und Strukturalismus¹² auf eine Formel bringt, gilt auch auf der hier behandelten Ebene derjenigen Erscheinungen (Texte, Verfahren, Werkkomponenten etc.), die gleichzeitig verschiedenen Systemen (Gruppen, Schulen, Perioden etc.) angehören bzw. die e i n e m System anzugehören scheinen, obwohl sie aus heterogenen Aspekten zusammengesetzt sind. Nach S. ist jedes System im Rahmen der Evolution zumindest "zweideutig", es verfügt über eine Reihe "gradueller Übergänge zwischen den Polen" (26); dies gilt auch für das Werksystem selbst, für die einzelnen "individuellen poetischen Sprachen".

Ziel einer jeden historisch-semiotischen Forschung ist nun

die Enträtselung der Widersprüche innerhalb des untersuchten Zeichensystems, die auf der fundamentalen semiotischen Antinomie zwischen Sa-Se-Ref basieren. Die Widersprüchlichkeit ist ein positives Merkmal der Periode, die zudem noch differenziert wird durch ihre unterschiedliche Explizität und Eigenständigkeit am Anfang und Ende ihrer Entwicklung ebenso wie im Zentrum und an der Peripherie ihrer Ausdehnung.¹³

S. greift hier (wie schon Lotman) auf die klassische Zentrum-Peripherie-Konzeption der formalistischen Systemtheorie zurück, nach der die Dynamik (und damit die Entwicklung, das Werden, das Leben) eines jeden Systems im beständigen Drängen der Peripherie zum Zentrum (Kanonisierung) und Verdrängen der kanonisierten Systeme zur Peripherie (Dekanonisierung) besteht. Erwähnt sei, daß dieses horizontale Modell eines vitalen, sensualistisch verstandenen "Pulsierens" des evolutionären Rhythmus etwa das psychoanalytische Modell eines "vertikalen" Triebmechanismus (Unterbewußtes/Bewußtes, Über-Ich) gegenübersteht, der in einem Verdrängen und Sublimieren der Triebströme abläuft. Auch die jungianische Vertikale des "Aufsteigens" und "Absinkens" der (Arche-)Typen und Symbole ergänzt dieses Systemmodell um eine paradigmatische Dimension, die S. durchaus bewußt ist.

Die Kernfrage einer jeden Evolutionstheorie nach dem Warum und Wohin der Entwicklung, deren Nichtbeantwortung schon den Formalisten zur Last gelegt wurde, bleibt auch in der Konzeption S.s offen: Die BT "schafft die Bedingungen" für die Brüche, die schon immer innerhalb des alten Systems sich abzeichnen (man könnte hier auch von programmierten "Sollbruchstellen" sprechen), die BT sagt aber fatalerweise nicht voraus, wodurch die "abgetragene Norm" (das automatisierte System) ersetzt werden soll.. Die Problematik des evolutionistischen Rückschließens von den unverrückbar gewordenen Tatsachen (den "vollendeten Tatsachen") auf ihre scheinbar einzig möglichen Ursachen in der ihnen vorhergehenden Gegenwart, die freilich ihrem Wesen nach immer "offen" zur Zukunft (und zur utopischen Vielfalt ihrer Realisierungs- und Fortsetzungsmöglichkeiten) steht, dieses Problem der "vaticinatio ex post" macht das historische Handwerk (auch und gerade des Semiotikers) so unsicher.

Die Beobachtung des gleichzeitigen Auftretens äquivalenter Entwicklungstendenzen (die auf ein Gattungszentrum, ein Ensemble, eine Schule etc. hinweisen) in verschiedenen Werken und das Nebeneinander verschiedener Tendenzen (pro- und regressive Aspekte) in einem einzigen Werk führt zu der Erkenntnis, daß "Elemente der alten Norm

relativ lange einem neuen künstlerischen Ensemble dienen können, das jene verschluckt und assimiliert" (27). Bei der Assimilation benachbarter Elemente aus heterogenen Systemen (Schulen, Gruppen, poetischen Sprachen) kommt es aber nicht zu einer Identität der Zeichen, sondern zu einer Art "Homonymie" (27); man könnte hier auch von einem "Kalauer" sprechen, der aus scheinbar "formal" identischen Phänomenen Bedeutungszusammenhänge zwischen Ensembles suggeriert, die kausal-genetisch nichts miteinander zu tun haben. Die dekontextierten Zeichen nehmen einen Teil des ursprünglichen Kontexts in den neuen mit (wie dies Tynjanov überzeugend am Beispiel der Metrik-Evolution demonstriert hat); insofern ist das Postulat, daß "jedes System seine Bedeutung im Verhältnis zum vorhergehenden" erlangt, nach wie vor gültig. Dennoch relativiert S. an anderer Stelle diese oben als P2 beschriebene Auffassung durch seine Kritik an Greimas' These von der "Irreversibilität diachroner Transformationen".¹⁴

In einer später entwickelten Konzeption versucht S. das Problem der Gliederung der Evolution in Megaperioden, Perioden und Subsysteme durch eine Unterscheidung in primäre und sekundäre Stile bzw. Kunst- und Kultursysteme zu lösen (SMIRNOV 1979c:201ff.; DÖRING/SMIRNOV 1980a). Der Terminus *perviđnyj stil'* stammt von D.S. LICHACEV, *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov. Ėpochi i stili* (L. 1973, 176f.) und wird von S. als eine universelle kulturtypologische Opposition in die traditionelle Periodisierung der europäischen Kulturgeschichte eingeführt. Zu den primären Stilen gehören u.a.: Romanik, Renaissance, Klassizismus, Realismus und Postsymbolismus; zu den sekundären gehören: Gotik, Barock, Romantik, Symbolismus und die heutige zeitgenössische Kunst (DÖRING/SMIRNOV 1980a:1f.).

PRIMÄRE STILE

Die Welt der Bedeutungen=Fortsetzung der faktischen Wirklichkeit; die Darstellung wird mit dem Dargestellten vermischt
=REALISIERUNG DER ZEICHEN

Prämisse der Unmittelbarkeit

Vermeidung der Konventionalität

Steigerung der Empirie bzw. sensitiven Erfahrung

Einfuhr eines Erzähler-Augenzeugen (im Realismus)
Ablehnung der Entfremdung

SEKUNDÄRE STILE

Identifizierung der faktischen Realität mit dem semantischen Universum; die Welt erhält Züge eines Textes
=SEMOTISIERUNG DER REALIA

Erhöhung des Koeffizienten der Vermitteltheit (*uslovnost'*); Anwachsen der Konventionalität, Verringerung der emotionalen Erfahrung und Unmittelbarkeit

STILISIERUNG als Existenzform sek. Stile; Vorliebe für Mystifikationen, Reminiszenzen, Allusionen

(stilist.) Maskierung des Autors; Entfremdung des Künstlers vom eigenen "ja"-obras

Kenntnis des "Lebens" als ausreichende Voraussetzung für Kunstrezeption

Information als Mitteilung, die unabhängig vom Autor erfolgt (z.B. Protokollstil im Realismus)

Gleichsetzung des Subjekts der Erkenntnis mit dem Objekt der Erkenntnis

Das Fremde wird als Eigenes ausgegeben

Held versucht, sich den anderen als sich selbst vorzustellen

Den Mitteln der Darstellung werden Züge des dargestellten Objekts verliehen; latenter Charakter der Tropen (Realismus)

Das künstlerische Zeichen ist motiviert durch das Prinzip der Ähnlichkeit, Kontiguität mit dem bezeichneten Objekt

Negation des vorhergehenden Systems

Abstraktes auf Konkretes zurückgeführt

sentio, ergo cogito (Realismus)

Explizitheit der vor- und nachtextuellen Welt

Tendenz zur erschöpfenden Darstellung

der Kode als Minus-Mitteilung - gleichgesetzt mit dem, was mitgeteilt wird

Verfremdung einer gegebenen Wirklichkeit (gegen Erfindung)

Markierung des 1. Gliedes

Leben/Tod; Wachheit/Traum; Gegenwart/Vergangenheit (Zukunft); Faktum/Erfindung; Norm/Wahn, Mitteilung/Kode;

Kultur ist nach dem Bild der Natur gestaltet

Spiel=Leben (Realismus)

linguistisch-literarische Kompetenz als Voraussetzung

Schaffensprozeß als Stilisierung bzw. Imitation eines anderen Autorbewußtseins (v.a. Romantik)

Das erkannte Objekt wird erfaßt als das Subjekt der Erkenntnis

Das Eigene wird als Fremdes gedacht

Held einem anderen Ich gleichgestellt

Das Dargestellte wird als Mittel der Darstellung gesehen (eine Lebenssituation kann als Trope realisiert werden; das Wort als Handlung; Text als realisiertes Wortspiel)

Das künstlerische Zeichen im Verhältnis zu anderen Zeichen motiviert

Selbstnegation des eigenen Systems

Konkretes auf Abstraktes zurückgeführt

cogito, ergo sum

Vor- und nachtextuelle Welt wird implizit gelassen

Tendenz zum Fragment

Selbstdekodierende Hinweise im Text

Phantastik (im Sinne Tz. TODOROV); das Leben selbst ist phantastisch; keine Trennung vom Jenseits

des 2. Gliedes der Oppositionen:

Leben/Tod; Wachheit/Traum; Gegenwart/Vergangenheit (Zukunft); Faktum/Erfindung; Norm/Wahn, Mitteilung/Kode;

Natur wird in den Rang der Kultur erhoben

Welt=Buch, Theater, Spiel
Natur=Sprache, Kosmos=Buch

Kunst bezieht Argumente aus
der Wissenschaft

Die Wissenschaft sollte die
Kunst nachahmen (Kritik am
wiss. Empirismus)

Diese nicht vollständige Auflistung der Hauptmerkmale primärer bzw. sekundärer Stile basiert vornehmlich auf der Opposition Realismus/Romantik (bzw. teilweise Barock).

Der Realismus als primärer Stil bildet das erste Glied einer *M e g a p e r i o d e*, in der das zweite Glied vom Symbolismus repräsentiert wird, der als sekundärer Stil das System des Realismus negiert (bzw. invertiert) (DÖRING/SMIRNOV 1980a:18). Eine analoge Megaperiode bilden die "historische Avantgarde" der 10er bis 30er Jahre (als primärer Stil) mit der sekundären Stilformation der heutigen Kunst (DÖRING/SMIRNOV 1980b:446).

2. MEGAPERIODEN DER KUNSTEVOLUTION

2.1. REALISMUS UND SYMBOLISMUS

Der (russische) Realismus (zwischen 1840 und 1880) koexistiert in seiner Anfangsphase (analytische Phase) mit der Romantik und in seiner Endphase (synthetische Phase) mit dem Symbolismus. Allgemein können die oben aufgeführten Merkmale primärer Stile auf ihn angewendet werden, er unterscheidet sich jedoch von diesen vor allem durch das Prinzip der *T r a n s i t i v i t ä t* (DÖRING/SMIRNOV 1980a:18f.). Diese Transitivityt äußert sich im Interesse der Realisten an der Arbeit (als Übergang zwischen Natur und Kultur), im Verhältnis von Subjekt und Objekt, zwischen denen das soziophysische Milieu vermittelt. Der Kontrast zwischen dem Eigenen und Fremden wird neutralisiert durch das Prinzip des Typischen (ibid. 20). Der Realismus war immer auf der Suche nach "den Bindegliedern zwischen den Elementen des Weltganzen", die "Ersetzung eines Elements (x) durch ein anderes (z) erfolgt immer auf der Grundlage, daß die beiden eine Verbindung mit einer dritten Einheit (y) aufweisen"(18). Insofern ist - im Gegensatz zur Ansicht Jakobsons - nicht die Metonymie (bzw. Synekdoche) sondern die (latente) Metapher die Basis-Trope des Realismus. Eine weitere Folge der Transitivityt des Realismus ist seine Tendenz zum *panoramirovanie* der Wirklichkeit (Postulat der Vollständigkeit der Beschreibung der soziophysischen Welt, der Anschaulichkeit der Darstellung und der Gradualität der Übergänge von einem Lebensausschnitt zum anderen).

Ganz charakteristisch ist daher für den Realismus die Durchführung (*provedenie*) eines Themas bzw. Verhältnisses durch eine Menge von Fakten (27) entsprechend dem Prinzip bzw. Verfahren des *provedenie edinogo žerez raznoe* (ŽOLKOVSKIJ/ŠČEGLOV). "Die verschiedenen semantischen Kategorien, aus denen das Weltbild zusammengesetzt ist, müssen sich in einem Verhältnis der wechselseitigen Ersetzbarkeit befinden", sie schließen einander nicht aus, sondern können im Laufe der Erzählung ausgetauscht werden, "was eine metaphorische Korrelativität maskiert"(29). S. nennt diese Art der Metapher eine *s y n t a g m a t i s c h e*. Die Metaphorik wird vom Autor nicht der Wirklichkeit a priori aufgetragen, sondern a posteriori konstatiert, aus der Lebenssituation abgeleitet (Generationenkonflikt, Intrige, revolutionäre Situationen etc.). Die Unterscheidung in eine analytische (1840-1860) und eine synthetische (1860-1880) Phase des Realismus, die analog läuft zur Unterscheidung zwischen frühem und spätem Symbolismus und eine analytische und synthetische postsymbolistische Avantgarde, wird von S. nicht weiter ausgeführt.

Die literarische Evolution ist die "Veränderung sequentieller Bedeutungssysteme", die selbst wieder Bestandteile von Megasystemen sind, die jeweils aus zwei evolutionären Stadien bestehen: einem "frühen" und einem "späten": Solche Megasysteme sind Renaissance-Barock, Klassizismus-Romantik etc. Jedes Megasystem zeichnet sich durch die Aktualisierung (und Dominantsetzung) einer bestimmten Zeichenkomponente (Sa-Se-Ref) aus. Die Akzentverschiebung in dieser Trias spiegelt nun - in der Konzeption S.s - die Verschiebungen in der Entwicklung des Symbolismus zum Postsymbolismus wider. Das künstlerische System des Symbolismus bildet das 2. Stadium innerhalb eines Megasystems (der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts), das die Aspekte von Ausdruck und Inhalt aktualisiert und jenen der Denotation (Klassen der denotierten Objekte der Realität) vernachlässigt.

Das System des Symbolismus selbst zerfällt in zwei Subsysteme: in die Frühphase (*dekadentstvo*) und in den späteren "eigentlichen" Symbolismus. Diese Zweiteilung wird auch in anderen Periodisierungen des Symbolismus allgemein postuliert.

Resultat der BT des Symbolismus in all seinen Phasen ist die *S e m i o t i s i e r u n g* der Wirklichkeit¹⁵ (SMIRNOV 1977a:24ff.), d.h. die Verwandlung der Dinge und realen Verhältnisse (Realia) in ein Sa und umgekehrt: der Ausschluß der Denotation aus dem Zeichen.

Daraus ergibt sich direkt die dual(istisch)e Wirklichkeitsgliederung des Symbolismus (*dvojtvennost' mira*) und verbunden damit die relativ geringe Anzahl "universeller Termini": So wird also jedes Ding zum Zeichen, zu sprachlichen Aussagen:

"Im Symbolismus erhält die Dingwelt(...) ihren Sinn aus ihrer Projektion auf ein ideales Milieu [*ideal'naja sreda*], das ein Feld reiner Relationen repräsentiert (Gattungsbegriffe), dem der mehr abstrakte Teil der Lexik der natürlichen Sprache entspricht." (25)

Aus einer solchen Sicht wird der immer wieder hergestellte Vergleich zwischen Symbolismus und R o m a n t i k (ja deren Gleichsetzung) fragwürdig: Nach S. unterscheiden sich beide Systeme grundsätzlich auf der Ebene der semiotischen "Tiefenprogramme" (28f.).¹⁶ Für die Romantik sind im "Text des Seins, Existierens" (*tekst bytija*) die Verhältnisse von Denotaten und Designaten relevant - aber nicht die zwischen der Ebene des Inhalts und jener des Ausdrucks. Inhalt der Wirklichkeit ist die Sprache bzw. ein Kode (z.B. "Sprache der Natur"), der vom Künstler entschlüsselt wird; der Künstler verleiht der Wirklichkeit Sprachcharakter ("Versprachlichung der Natur"); Wort und Sache werden identisch, alle Naturdinge wandeln sich in Kulturgegenstände, alles erhält seinen Platz im historisierenden, asynchronen Weltbild des Romantikers (29): "Der Sinn eines Phänomens erklärt sich aus seiner G e n e s e", seiner Position auf der "chronogenetischen Achse".

Ganz anders die Konzeption des *tekst bytija* im Symbolismus, der in seiner Frühphase sogar eine "ikonische Ähnlichkeit" zwischen den Erscheinungen und der Tiefe der Welt ablehnt (*javnyj i tajnyj mir*), d.h. zwischen den Ebenen des Ausdrucks und des Inhalts. Für die Symbolisten (dieser Phase) besitzt die höhere Realität keine physische Gestalt, sie hat einen rein "intellektuellen Charakter" (30), denn es gibt keinen Isomorphismus zwischen künstlerischem Zeichen und realem Objekt. Man kann hier - worauf S. nicht eingeht - sehr klar die alle Kulturphasen durchziehende Opposition von Ikonoklassismus=artistischer Frühsymbolismus und Ikonodulen=Spätphase (v.ä. A. Belyj) beobachten. Parallel zu dieser Auffassung des frühen Symbolismus entwickelte sich die für den Urbanismus der postsymbolistischen Avantgarde so typische Ausklammerung des Naturhaft-Organischen.¹⁷

Im Symbolismus übernimmt die Kunst eine experimentell-noetische Funktion, die sie an die Seite der Wissenschaft (ja über sie) stellt. So wird auch das Leben des Künstlers selbst zum Exerzierfeld künstlerischer Verfahren und Konzepte, das Leben ist Bestand-

teil der künstlerischen Kommunikation auf der thematischen und strukturellen Ebene.¹⁸ Hand in Hand damit geht aber die Reduktion der "Ebene der Referenz" (der künstlerischen Sprache) "auf Null", wie dies schon Tynjanov in seiner Studie *Problema stichotvornogo jazyka* konstatiert. "Der semantische Effekt eines jeden Textes bildet das Resultat der Umbildung des Kontextes" (SMIRNOV 1977a:33). Am deutlichsten äußert sich diese Tendenz der Reduktion der Referenz-Ebene (des "Dingbezugs"¹⁹) in der Poesie der Dekadenten (*dekadentskaja poëzija*), die - v.a. im Schaffen A. Dobroljubovs - starke Parallelen zum frühen Majakovskij und Pasternak aufweist (38ff.). In dieser Poetik der Dekadenten werden die *teksty bytija* vollends aufgelöst, die semantischen Oppositionen verlieren ihre Bedeutung, das Ich ist dezentriert (40), der Mensch ein bloßer Zeichen-Index. Die Kommunikativität der Sprache wird generell angezweifelt, die Welt verliert ihre Bedeutungsvermittlung, alle Fakten werden ambivalent. Da die Bedeutungen nur mehr kontextuell-kombinatorisch erzeugt werden können (54), kommt es notgedrungen zu einer "Schrumpfung des poetischen Systems selbst: Alle Zeichen sind nur noch im Rahmen eines bestimmten Textkorpus entschlüsselbar; dies steigert noch die "Bedingtheit" (*uslovnost'*) des künstlerischen Zeichens, das zunehmend selbstwertig und musikalisiert wird, wodurch sich der Raum und seine Koordinaten in "Zeit verwandeln" (ibid.).

Das "kontrapositive Programm" des späteren oder "eigentlichen" Symbolismus geht schon davon aus, daß es ein Erfahrungsuniversum gibt, welches identisch ist mit dem semiotischen Milieu (*semiotičeskaja sreda*), woraus sich auch die Aktualisierung der Beziehung von Ausdruck und Inhalt ableitet. Daher ist auch für die späteren Symbolisten der Perzeptionsakt subjektiv und "gerichtet vom Individuum, das im Besitz von Zeichenwerten ist" hin zum faktischen Sein.²⁰

Ein anderer wesentlicher Unterschied zwischen beiden Subsystemen ist die Einfuhr historischer Realia in das abstrakte System der Dekadenten durch die Spätsymbolisten (57), die Konkretisierung der "universellen Semantik" der Dekadenten durch eine Konkretisierung der "chronogenetischen Organisation des Universums, d.h. der Geschichte in u n s " (60): Man denke an V.Ivanovs Beziehung zur Antike und zum Christentum, an I.Annenskijs klassisch-philologischen Geist, an Belyjs Anthroposophie, an Brjusovs "Mediävismus" etc. Das Symbol ist nicht mehr abstrakt, es ist *a r c h e t y - p i s c h*; der Dichter als Symboldeuter ist nach rückwärts (genauer: nach innen, in die Tiefe) gewandter Prophet, der die verschütteten Sinnschichten aufdeckt, dechiffriert und auch sprachlich aus-

deutet (Etymologismus des symbolistischen Sprachdenkens auf der Grundlage des folkloristischen aber auch des philosophisch-idealistischen *chudožestvennoe myšlenie*). Diese Symbol-Archetypik und das Denken aus der Sprache her verbindet die Symbolisten mit der etymologisierenden Begriffsbildung der philosophischen "Sprachdenker" (Heidegger, F.Ebner u.a.).²¹ In dieser Konzeption des Sprachdenkens wird der Leser zum *M i t s c h a f f e n d e n*, der Text ist "eine Instruktion zur Selbsttätigkeit" (des Rezipienten). Mit Recht verweist hier S. auf die Parallelen zwischen dieser Konzeption mit der vitalistisch-primitivistischen *R e a r c h a i - s i e r u n g* im frühen Futurismus (v.a. der *Čičaja*-Gruppe), die freilich in den vor- und subkulturellen Bereich der Geschichte und Bewußtseinsentwicklung zurückgreift.²²

Als Beispiel für den sukzessiven und komplexen Übergang zwischen Systemen führt nun S. das allmähliche Anwachsen postsymbolistischer Aspekte innerhalb des Symbolismus selbst an (75f.), und zwar v.a. im Werk V.Ivanovs und I.Annenskij's, dessen Wirkung auf Majakovskij aber auch auf die Achmatova schon mehrfach konstatiert und analysiert wurde.²³ Im Gegensatz zu Ivanov war Annenskij's Weltbild primär *s y n c h r o n* orientiert; es wächst aus dem Interesse am Augenblicklichen (man denkt hier unwillkürlich an G.M.Hopkins Konzept der "Haecceitas"), am Vorübergehenden, Konkret-Dinglichen (*konkretizm i veščnost'*) und am Wirklichkeitsmodell des gesunden Menschenverstandes (79). S. spricht - in Anlehnung an Jakobson²⁴ - von einer Tendenz zum "metonymischen künstlerischen Denken" bei Annenskij und von der damit verbundenen Psychologisierung der dinglichen Umgebung, wodurch die "Zeichenhaftigkeit [*znakovost'*] der Dinge abgeschwächt wird" (80). Gegen Ende der Zehnerjahre erlingt diese Tendenz der *M e t o n y m i s i e r u n g* endgültig den Sieg, was zu einer Verminderung der Semiotizität bei gleichzeitig wachsender Gleichsetzung von Wortzeichen und bezeichnetem Objekt (ohne Vermittlung durch ein kompliziertes System "semantischer Universalien") führt. Am deutlichsten wird die Sattelstellung Annenskij's (zwischen Symbolismus und Postsymbolismus) in den komischen Passagen seines Gedichtbandes *Kiparisovyj larec*: Die Vorliebe für Wortspiele (Kalauer), für Variation der semantischen Isotopien bei Annenskij hatte im Symbolismus eine ganz andere Funktion, da die in ihm herrschende allegorische Vieldeutigkeit (*inočkazatel'-nost'*) a l l e r Wörter (also durch das Weglassen einer lexikalischen Grundbedeutung) kein Spiel mit Nebenbedeutungen möglich machte. Zweideutigkeiten sind nur vor dem Hintergrund von konventionellen "Eindeutigkeiten" rezipierbar.

Recht aufschlußreich - wenn auch fragmentarisch - ist S.s Katalog der Verhaltenstypen der Symbolisten in der Periode des Nachsym-

bolismus (d.h. etwa nach 1910), eine Fragestellung, die in der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung viel zu kurz kommt und immer wieder das oft ganz unzutreffende Bild des aus der Mode gekommenen, "abgetakelten" ehemaligen Stars provoziert. Gerade hier wäre die Ausweitung von S.s Konzeption der Periodisierung und Gruppenbildung auf die *L e b e n s p h a s e n* des Künstlers und seines personalen Werkkorpus äußerst interessant gewesen.²⁵

2.2. POSTSYMBOLISMUS ("HISTORISCHE AVANTGARDE")

In der zuletzt erschienenen ausführlichen Studie *"Poetičeskij avangard"* s točki zrenjenja evoljuicii chudožestvennyeh sistem versuchen I.R.DÖRING-SMIRNOVA und I.P.SMIRNOV den Postsymbolismus insgesamt als "historische Avantgarde" (zwischen 1910 und Anfang der 30er Jahre) unter einem einheitlichen Gesichtspunkt (unabhängig von den unterschiedlichen Gruppen und Schulen wie Futurismus, Akmeismus, Imažinizm, Konstruktivismus, Serapionsbrüder etc.) zu typisieren und auf ein einziges semantisches und methodologisches Prinzip zurückzuführen - die Trope der *K a t a c h r e s e*. Die "Bedeutungswelten der Avantgarde" repräsentieren katachretische Strukturen. Die Katachrese "entsteht als Folge der Veränderung des Umfangs und der kombinatorischen Fähigkeit der Bedeutungen" (DÖRING/SMIRNOV 1980b: 404), sie verändert (verkleinert, vergrößert, reorganisiert den Umfang einer Bedeutung aufkosten der Substitution des Ganzen durch einen Teil, des Teils durch ein Ganzes oder eines Teils durch einen anderen. Bei diesem Akt der Substitution bleibt aber das gemeinsame differenzierende Merkmal gewahrt, "insofern als die Katachrese einen *W i d e r s p r u c h* innerhalb eines Ganzen zutage bringt" (ibid.). Im Gegensatz dazu sind in der *M e t o n y m i e* (s.u. 161f.) Teil und Ganzes verbunden durch das Verhältnis der Repräsentativität, d.h. hier werden nur die Umfänge der Bedeutungen transformiert, ohne ihre kombinatorischen Fähigkeiten zu berühren oder den Inhalt der Teile und des Ganzen. Substituens und substituendum werden nach dem Prinzip der Nachbarschaft (Kontiguität) gewertet. In der Avantgarde sind alle Bereiche der künstlerischen Bedeutung(swelt) katachretisch: der Raum, die Zeit, die Kausalität, die materielle Welt, die kommunikativen Akte, das Menschenbild etc. Basis der *katachretičnost'* der Avantgarde ist die Dominanz der inneren Widersprüchlichkeit (*kontradiktornost'* als universelles Phänomen einer Welt, die sich selbst entfremdet ist. S. übernimmt hier freilich die zweifelhafte Gleichsetzung von Entfremdung (*otčuzdenie*) als existentielle Situation (Motivation) und Verfremdung (*ostranenie*) als

Ausdruck dieser Haltung der Nicht-Identität mit sich selbst. Dem ist entgegenzuhalten, daß das gesamte ästhetische "Pathos" der Avantgarde (und ihrer Theoretisierung im RF) die Verfremdung als ein Instrument der Aufhebung und Ersetzung der Entfremdung durch freie Entfaltung von Sensibilität, Kreativität und kritische Reflexion betrachtet hat. Das in Moderne und Avantgarde grundlegende Prinzip einer Determinationsumkehr zwischen "außer-künstlerischer" und "künstlerischer Reihe" (die Kunst determiniert das Leben und nicht umgekehrt) und die in der späteren (nach S. "synthetischen") Phase der Avantgarde postulierte Rückkoppelung beider Reihen (erweitert um ein hierarchisches Modell ihrer einzelnen Systeme und Subsysteme) bestimmt auch die Beziehung zwischen Ent- und Verfremdung, die bei S. ungeklärt bleibt. Dies ändert aber nichts an der grundsätzlichen Richtigkeit der Zuordnung von *katachretičnost*, *kontradiktornost* und analytischer Phase der Avantgarde (bzw. ihrer Theorie im frühen Formalismus), wenn es auch günstiger gewesen wäre, hier von einem analytischen (dominierenden) Prinzip zu sprechen, das die "Oberfläche" der expliziten Autothematizierungen der Künstler (und Kritiker) beherrscht. Zu diesem analytischen Prinzip gehört auch das theoretisch-experimentelle Interesse der Künstler an der Zerlegung (*rasloženie*) der materiellen Welt in Elemente (optische, geometrische, sprachliche) und der Kombinatorik ihrer Neuzusammensetzung (*novoe sočitanie*) nach fundamentalen, durchsichtigen und daher reflektierbaren (thematizierten) Gesetzmäßigkeiten der Syntagmatik; dennoch erfolgt die Anwendung und Funktionalisierung dieses Prinzips in den einzelnen künstlerischen (Sub-)Systemen (ganz zu schweigen von den personalen Systemen und Einzelwerken) sehr unterschiedlich, ja widerspruchsvoll. So ist etwa die Gleichsetzung des "Naivismus" eines Pasternak (in *Detstvo Ljuvers*) mit jenem der futuristisch-primitivistischen Wort- und Bildkunst weitaus weniger überzeugend als mit der Darstellung der kindlichen Optik (bzw. naiv-archaischen Denkstruktur) im Symbolismus (etwa bei A. Belyj). In einigen Aspekten deckt sich jedenfalls S.s Begriff der "analytischen Methode der Weltaneignung" (441) mit der primär-verfremdenden, negativen Ästhetik der frühen Avantgarde (und des RF) und dem von Lotman allgemein als "Ästhetik der Nicht-Identität" charakterisierten Typ, wogegen sich die synthetische Methode (in der Avantgarde etwa seit Mitte der 20er Jahre) von der Totalisierung einzelner Aspekte der

ästhetischen Kommunikation ab und einer Erschließung aller vorhandenen künstlerischen Verfahren und Funktionen zuwendet. S. verallgemeinert die Opposition analytisch/synthetisch zu einem universalen Prinzip der diachronen Prozesse, in denen immer ein "Wechsel zwischen disjunktivem Denken und einem Denken, das konjunktive Verbindungen zwischen den konzeptualisierten Gegenständen etabliert" stattfindet (441). Das auf *D i s j u n k t i o n* orientierte Subsystem der frühen (analytischen) Avantgarde konzentrierte sich also auf die Gliederung (*элемент*), genauer: auf den Kontrast zwischen *монтиerten* Elementen und den daraus entstehenden primären Überraschungseffekt (quantitativer Natur); die synthetische Methode interessiert sich mehr für die Qualität der Beziehung der Glieder (im RF: Theorie der semantischen Montage, der Dominante etc.) und im weiteren dann für ihre differenzierte Wirkung bzw. pragmatische Funktion (z.B. Ejzenštejns Theorie der "intellektuellen Montage").

Das ausgeprägte Oppositionsdenken der analytischen Phase, die Gliederung der Wirklichkeit in merkmalfolle (markierte) und merkmalfolle (unmarkierte) Glieder (443), prägte sowohl die zeitgenössische Wissenschaft (Linguistik, Literaturwissenschaft) als auch die künstlerische Methode. Leider führt S. als Vertreter einer synthetischen Methode v.a. die Konstruktivisten an (445f.), was den Eindruck erweckt, als würden alle anderen Subsysteme der historischen Avantgarde nicht auch konsequenterweise über eine synthetische Phase verfügen, in der die Antinomie zwischen markierten und unmarkierten Elementen, zwischen Verfahren und Thematik etc. aufgehoben ist und ganz allgemein das Interesse an der semantischen Seite der Kunst vorherrscht. Es fällt schwer, die ausschließliche Zuordnung der Avantgarde zum primären Stil- und Kulturtyp zu akzeptieren, würde dies doch zu einer typologischen Übereinstimmung oder jedenfalls Vergleichbarkeit mit dem primären Stil des Realismus führen, die weitaus weniger einsichtig erscheint als die Analogien zum sekundären Stil des Symbolismus. Wenn nach S. die primären Systeme die Darstellungsmittel (Verfahren) als dargestellte Objekte behandeln (447), so hat das in der Avantgarde zur Folge, daß die künstlerische Form "substantiviert wird" (ibid.), die Ausdrucksebene des Textes wird sein alleiniger Inhalt, das Kunstwerk verwandelt sich in eine "autothematische Aussage, die ihre eigene Entstehung beschreibt" (ibid.). Im Realismus führt dasselbe Prinzip (s.o. 140) dazu, daß das "dargestellte Objekt" (also die Referenz, der Wirklichkeitsausschnitt) die Darstellungsmittel determiniert (DÖRING/SMIRNOV 1980a:1f.). Nach S. selbst strebte dagegen die Avantgarde "nach einer Autonomisierung der künstlerischen Mitteilung aus der Welt der Referente" (DÖRING/SMIRNOV 1980b:448).

2.2.1. AKMEISMUS

Nach SMIRNOV 1977a tritt in der russischen Poesie und Poetik der 10er Jahre der Postsymbolismus in zwei konkurrierenden Haupt-

strömungen in Erscheinung: als Akmeismus und als Futurismus.

"Charakteristisch für den Postsymbolismus insgesamt ist die Übertragung von Merkmalen des soziophysischen Milieus in das semiotische [Milieu], wobei ausschließlich denotative Einheiten gesucht werden. Dieses Programm ermöglicht ein doppeltes Lesen, wodurch das Wort polysemantisch wurde." (201)

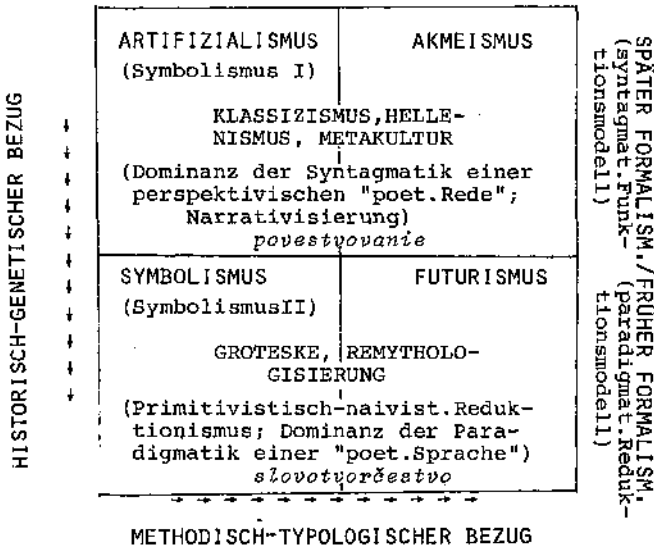
Für die Futuristen war die Eins-zu-Eins-Entsprechung zwischen Zeichen und Wirklichkeitsausschnitten charakteristisch, wodurch die Worteinheiten in Bestandteile des materiellen Milieus zerlegt wurden; die Akmeisten sahen dagegen in den Zeichen Phänomene, die in sich Formationen einschlossen, die in einer Viel-zu-Viel-Relation mit den soziophysischen Einheiten stehen - isoliert von der faktischen Realität. Für sie war die semiotische Aktivität gleichbedeutend mit dem Einschluß des Zeichens in den kulturellen Kontext, der es spezifizierte.

Wesentlich für die Rekonstruktion des Periodensystems ist nun die Frage, nach welchen Kriterien das überwundene System (z.B. der Symbolismus) die neu aufkommenden (postsymbolistischen) Poetiken beurteilt: Aus der Sicht des Symbolismus erschienen die neuen Schulen (Akmeismus und Futurismus) als bloße Wiederholung des schon Gehabten; man denke etwa an das Verhältnis Brjusovs zu den frühen Futuristen. Umgekehrt ist aber auch die Einschätzung bestimmter Aspekte des Symbolismus aus postsymbolistischer Sicht in Betracht zu ziehen (man denke hier etwa an den Versuch, Brjusov als Vorläufer der *zaum'*-Poetik zu kanonisieren!).²⁶

Sehr aufschlußreich ist nun S.s Kritik an der formalistischen (d.h. dem Postsymbolismus verpflichteten) Literaturtheorie (und Literaturkritik), die einen radikalen Bruch zwischen Symbolismus und Postsymbolismus annahm. Žirmunskij geht in seiner Konzeption der "Überwindung des Symbolismus" (*Preodoľevđie simvolizma*) durch den Akmeismus davon aus, daß dieser die neoklassischen Züge des Symbolismus gegen die immanenten (neo-)romantischen Aspekte favorisierte. Mit Recht kritisiert S. die von Žirmunskij hier eingesetzte Klassik/Romantik-Opposition, da bei einer konsequent semiotischen Analyse der Romantik sich der Futurismus (und nicht der Akmeismus) als direkte Fortsetzung des Symbolismus (und nicht als seine Überwindung) erweisen würde. Im Gegensatz zur akmeistischen Sicht des Symbolismus (bei Žirmunskij) ist die futuristische Sicht nicht auf eine typologische Differenzierung (12) sondern auf einen radikalen **B r u c h** mit dem Vorgänger aus, wogegen aus der Position des Futurismus der Akmeismus eine immanente Möglichkeit des Symbolismus realisiert: der Akmeismus ist evolutionistisch - der Futurismus revolutionär (EJCHENBAUM).²⁷

Nach S. sind beide Konzeptionen irreführend, da sie jeweils von den ihnen immanenten (und mit der jeweiligen Poetologie verbundenen) Prämissen ausgehen - und nicht von der übergeordneten Position einer Metasprache (14), wie sie etwa M.Panov²⁸ in seiner Gegenüberstellung von Symbolismus und Akmeismus einsetzt. Nach

dieser Konzeption dominiert im Symbolismus der *paradigmatische* Bezug, im Postsymbolismus (v.a. Akmeismus) der *syntagmatische*. Im Gegensatz zum Symbolismus verändert der Postsymbolismus die Wortbedeutungen, die in der natürlichen Sprache konventionell existieren, nicht mit dem Ziel der Errichtung individueller Paradigmata, sondern mithilfe "linearer Annäherung der Bedeutungen in den Grenzen des einzelnen Werkes" (PANOV, 101) - eine Definition, die freilich nur für das *slovo-tvorčestvo* des Kubofuturismus gelten kann. All das, was in dieser Konzeption über den Symbolismus ausgesagt wird, gilt im selben Maße für das "paradigmatische Modell" der russischen (poetischen) Avantgarde und ihrer Theorie im frühen RF.²⁹ Man könnte - aus meiner Sicht - folgendes Modell der Beziehung zwischen Symbolismus und Postsymbolismus entwerfen, das den immanenten Dualismus beider Systeme zueinander in Beziehung setzt:



Nach S. funktionieren im Akmeismus die Zeichen für sich, d.h. "ohne substantiellen Inhalt" (SMIRNOV 1977a:144f.); sie erhalten ihre Bedeutung nur im Kontext der kulturellen Tätigkeit, die sie zu "affirmieren" haben. In der späteren Entwicklung des Akmeismus erhält diese affirmierende Funktion einer nicht-gegenwärtigen (anti-präsentischen) Kultur eine bewußt schützende, gegen Chaos und Barbarei gerichtete Tendenz: Daher das Überhandnehmen der impliziten und expliziten Verweise (Allusionen und Zitate),

die sich auf "Kulturdinge" beziehen, welche an die Stelle von physischen Phänomenen treten, ja diese selbst in Frage stellen.³⁰ Sofern man überhaupt bereit ist, im Akmeismus eine kohärente Poetik zu sehen, muß man in ihm die erwähnte kulturorientierte Tendenz mit den frühakmeistischen adamistisch-vitalistischen naturorientierten Richtungen (Gorodeckij, Gumilevu.a.) als Einheit sehen, was nicht problemlos erfolgen könnte. Tatsache ist das Bestreben der Akmeisten, das ad infinitum fortreflektierte, immer weiter abgeleitete System der Symbolbildungen des Symbolismus, seine hypertrophe Ausbildung immer neuer Metasysteme, außer Kraft zu setzen, auf eine Nullstufe (bzw. ein neues Ausgangsniveau) zurückzugehen und - analog zum Futurismus, Primitivismus - "tabula rasa" zu machen.³¹ Während aber die Kubofuturisten und Primitivisten auf das vorkulturelle Bewußtseinsstadium zurückgreifen, verlagern die Akmeisten ihre Aufmerksamkeit von den abgeleiteten Metasystemen (bzw. den sekundären Stilen) auf die kulturelle Alltagswirklichkeit und ihre Semiotisierung zu Zeichenkomplexen einer neuen Kulturwelt; das persönliche Schicksal wird so zum Paradigma eines "literarischen Helden", der nicht typisiert ist, sondern ganz konkret und namentlich existiert. Der dominante poetische Ausdruck des Akmeismus ist der Okkasionalismus, der durch eine "textimmanente Umkodierung der Bedeutungen" (*vnutritekstovaja perekodirovka značeniij*) und nicht - wie im Symbolismus - durch die Schaffung neuer Paradigmata entsteht. Die Verbindung zur Außenwelt wird im Akmeismus durch die Übersetzung kultureller Kodes (der Vergangenheit - auch der unmittelbaren) in die konkrete Alltagsgegenwart möglich: die Zitate und Anspielungen werden in der *literaturnaja ličnost'* perspektivisch verankert, wogegen sie im Futurismus zu einem Textkorpus montiert sind, das ohne eine perspektivisch motivierte, narrative Ebene (und ohne dialogischen Adressaten) auskommt. Die Text-Text-Orientierung im Akmeismus ist ebenso syntagmatisch wie die Wort-Wort-Orientierung auf der Textebene. Die einzelnen Wortbedeutungen können nur im Rahmen des gesamten Kontextes (des Werkes bzw. Werkkorpus) dekodiert werden.

Gerade deshalb war den Akmeisten (anders als den Symbolisten) der Leser sowohl als impliziter Adressat als auch als anonymer (kollektiver) Rezipient ein (oft thematisiertes) poetologisches Problem³²; die Futuristen sahen im Leser primär ein Instrument, auf dem der Künstler "spielt", dessen Reaktionen er testet und manipuliert (man denke etwa an den Begriff des *montaž attrakcionov*

beim frühen Eizenštejn). Diese Leserorientierung des Akmeismus steht in enger Beziehung zur psychologischen Prosa des 19. Jahrhunderts und der dort üblichen (ironisch-sentimentalen oder anders motivierten) Anrede des Lesers durch den Autor, der als fiktiver Erzähler auf eine Ebene mit den Helden tritt (Parekbase). Ergänzend könnte man hier konstatieren, daß die akmeistische Verskunst von einer intensiven Überlagerung durch Elemente der fiktiven Narrativik (bzw. Perspektivik) gekennzeichnet ist, wogegen in der futuristischen Poetik alle narrativ-fiktionalen Aspekte der klassischen russischen Lyrik durch einen ausgeprägten Wortkunstfundamentalismus (der Semantik der "Realisierung" und der "Entfaltung von Metaphern bzw. Metonymien") ersetzt sind: Für die Wortkunst (*slotovorščestvo*) - d.h. die nicht-narrative (imaginative und nicht fiktionale) Lyrik und (sujetlose) Prosa - ist die pragmatische Situation des Erzählens irrelevant und damit die Frage nach dem Leser sekundär.

2.2.2. FUTURISMUS

Im Laufe der zeitlichen Erstreckung von Poetiken treten die "starken" (formalen) Komponenten und die "schwachen" (inhaltlichen) Verbote in der Weise auf, daß erstere die strenge Abgrenzung gegenüber der eben vergangenen (dekanonisierten) Schule garantieren, die "schwachen" dagegen in den "Spätphasen" zerfallender Schulen dominieren, wo eben der graduelle Übergang zu den neuen Schulen erfolgt (SMIRNOV 1977a:20). Dieses Phänomen zeigt sich vor allem in der gleichzeitigen Zugehörigkeit eines Künstlers (bzw. Subsystems) zu verschiedenen Gruppierungen (man denke etwa an Chlebnikovs Beziehungen zu *Gileja* und *Apollon*).³³

Die "semiotischen Voraussetzungen des Futurismus" (102f.) basieren auf einer monistischen Weltansicht, in der die Trennung der Wirklichkeit in Zeichen und Bedeutungen aufgehoben ist: Der Bereich der reinen Bedeutungen, den der (frühe) Symbolismus angestrebt hatte, ist entleert, die "sozio-physische Wirklichkeit verlor die Merkmale eines Textes" (*tekst bytija*), wogegen die "kulturellen Texte die Merkmale von natürlichen Fakten erlangten". Der Futurismus "materialisierte die Semantik des künstlerischen Zeichens" oder besser: er verdinglichte die Zeichen sowohl auf der sensuellen (*oveščestvenie*-Prinzip) als auch imaginativen Ebene (*realizacija, metamorfoza*).³⁴ Im Bewußtsein einer verdinglichten Semantik und der Semantisierung der phonetischen, morphologischen und grammatikalischen Phänomene (des Russischen) war den Futuristen auch die Vorliebe der Symbolisten für Übersetzungen völlig fremd: Der symbolistische Kulturpluralismus (mit seinen syn- und diachronen Dimen-

sionen) ist im Futurismus durch einen (später dann utopisierten und ideologisierten) U n i v e r s a l i s m u s ersetzt, der auf die erwähnte vorkulturelle (bzw. überkulturelle) Bewußtseins-schicht rekurriert (man denke an Chlebnikovs "Sternensprache" oder an den Internationalismus des späteren Lef-Futurismus).³⁴

S.s. Feststellung, daß im Postsymbolismus die "ikonischen Zeichen" dominieren (109), kann wohl nur für den (mit der bildenden Avantgardekunst verbundenen) Kubofuturismus gelten, sicher nicht für den Akmeismus, der sich durch eine hypertrophe referentielle und autoreflexive Indizierung auszeichnet. Der für die Avantgardekunst der Zehnerjahre so typische Fundamentalismus hatte in erster Linie eine Klärung der Verhältnisse der Kunstformen untereinander zum Ziel, wobei jede Kunstform (Raum- und Zeikünste sowie ihre Untergattungen) zunächst und vor allem ihre eigenen technischen Möglichkeiten zu verwirklichen trachtete. Hauptangriffspunkt war hier besonders die "Literarisierung" der Nicht-Wortkünste (vor allem der Malerei und Musik), die ersetzt wird durch eine (methodische und nicht sosehr ikonographische) Projektion der Probleme der Bildkunst (v.a. des Kubismus und der Abstraktion) in die Wortkunst. Dagegen lassen sich in der Wertung des Systems der Kunstformen zwischen Symbolismus und Akmeismus gewisse Parallelen finden (was etwa die Einschätzung der Musik anlangt). Dies äußert sich auch in der Vorliebe der Akmeisten (und ihnen nahestehender Autoren wie B. Pasternak, Chodasevič u.a.) für die motivisch-thematische Übertragung zwischen den Kunstformen: So werden konventionalisierte musikalische, bildhafte, architektonische u.a. Motive als T o p o i in die Semantik des Wortkunstwerkes eingeführt, wogegen die Topoi in der futuristischen Poetik fast immer Gegenstand einer (stil- und kulturkritischen) Entblößung (*obnaženie* als *obliženie*) und ironisierenden Metonymisierung (das "Wörtlichnehmen" übertragener Bedeutungen) sind.³⁵

Die "Aufhebung der Gegenüberstellung von Zeichen und Bezeichnetem" im Futurismus führte zur "Ausweitung des künstlerischen Schaffens" in den literarischen Alltag (*literaturnyj byt*); der künstlerische Text ist nicht die Abbildung sondern die Fortsetzung der soziophysischen Sphäre" (114): Die Wortkunst als "Fortsetzung der objektiven Welt" impliziert ein u t o p i s c h e s Modell (im Gegensatz zum kulturhistorischen des Symbolismus und Akmeismus). Im Futurismus verweist das Zeichen nicht "auf die (semanti-

schen)Klassen, sondern auf die Exemplare von Erscheinungen"(114), d.h. die Lebenswelt und ihr Wahrscheinlichkeitsmodell (*pravdopodobnĕe*-System) wird von der Kunst determiniert. Dies hat eine Ästhetisierung des Utopischen ebenso zur Folge wie eine Utopisierung des Ästhetischen.

S.s Vergleich des Futurismus mit dem künstlerischen System des Barock³⁶ (in Rußland der 2.Hälfte des 17. und Anfang 18. Jahrhundert) bezieht sich auf Gemeinsamkeiten, die aus der Sicht der westlichen Kulturgeschichte eher auf das System des Manierismus zutreffen (Akrosticha, Palindrome, Figurengedichte, Etymologismus, Ikonisierung des Wortzeichens und eine Tendenz zur *Pansemiose*, *panznakovoj podchod k real'nost'ju*, 120). Während im Symbolismus die Dingwelt "semiotisiert" wird (*vešč' = znak*), wird im Futurismus (ebenso wie im Barock) das Zeichen (die Sprache) verdinglicht (*znak = vešč'*). Weitere typologische Gemeinsamkeiten zwischen Futurismus und Barock: Verräumlichung der Zeit, die Welt als Buch, Bewußtsein des Epochenbruches, Montage, Diskontinuität, Dezentrierung der psychologischen Perspektive, Autoritätskrise. Wesentliches Merkmal ist die "Topologisierung der Zeit" in ihrer historischen Dimension (Montage heterogener Stile und Epochentypen, anachronistische oder neologistische Neukombinationen, Ästhetisierung der Archetypik in der enblößenden Verfremdung der Allegorese und philologischen Exegetik. Die so realisierte karnevalistische Umkehrung der Wirklichkeit (*otricatel'naja real'nost'*) finden wir freilich auch in der *grotesken* Linie des Symbolismus (v.a. bei A. Belyj!).³⁷ Die damit verbundene Vorliebe für Zerlegung und Neukombination, Inversion, Metathese, Ambivalenz und Dehierarchisierung, Anagramme und Sprachspiele aller Art durchzieht die gesamte karnevalisch-groteske Tradition der abendländischen Kultur und ist zu jeder Epoche mehr oder weniger stark im Zentrum der Norm- und Kanonbildung. Auch als "Nebenlinie" der Evolution verschwindet dieses groteske Welt- und Kulturmodell nie ganz aus der Geschichte. Alle Kriterien, die S. dem Barock (und dem Futurismus) zuordnet, stammen aus dieser Tradition: In der als Bühne dargestellten Welt tritt der Künstler in einer von ihm selbst geschaffenen Welt auf, "da die Beherrschung des Wortes die Beherrschung der realen Ereignisse" impliziert (133). Genau diese Auffassung gilt aber für jede Realisierungspoetik, in der "der Kode von einer rein gedanklichen Sache zu einer unmittelbar - anschaulichen wird" (138).

3. GRUNDLAGEN EINER DIACHRONEN POETIK

Zentrales methodologisches Prinzip der Konzeption einer diachronen Poetik ist nach S. die Analogiesetzung zwischen den Transformationen i n n e r h a l b der semantischen Struktur des Textes und jenen, die syn- und diachron z w i s c h e n Texten und ihren Komponenten (Ausdruck-Inhalt-Referenz) erfolgen:

"Die konkret-historischen Merkmale künstlerischer Systeme sind herleitbar aus den elementaren Tiefenstrukturen, deren Veränderung die Literatur auf der Achse der irreversiblen Zeit vorwärtsbewegt. Dabei hat der intersystematische Transformationsmechanismus die gleiche formale Basis wie jener Transformationsmechanismus, der die innersystematische (personale) Differenzierung der künstlerischen Semantik erzeugt." (156)

Die Typen literarischer Systeme unterscheiden sich voneinander durch die jeweils spezifische Form der Beziehungen zwischen Sa-Se-Ref, wobei jedes Prinzip die Dominante einer Megaperiode bildet, deren Abgrenzung in Gestalt von I n v e r s i o n e n (bzw. Negationen) der jeweils herrschenden Systeme auftritt (157).³⁸ Jene Komponente der Signifikation, die die gesuchte bzw. die aktualisierende darstellt, strebt danach, eine "analoge Komponente in einem schon ausgebildeten Weltbild einzunehmen, einem Weltbild, das gleichgesetzt wird mit dem soziophysischen Milieu, d.h. mit einem empirischen Objekt" (157). Mit anderen Worten: semiotische Systeme (bzw. "Weltmodelle") werden von einer bestimmten Gruppe so verinnerlicht, daß sie mit den "Realia" bzw. dem Wahrscheinlichkeitsmodell (ihrer Alltagswirklichkeit) gleichgesetzt werden.³⁹ Diese Projektion bzw. Übertragung aus dem semiotischen Bereich (dem der Signifikation) in das soziophysische System ermöglicht erst die für jede Evolution typische Äquivalenzbildung "zwischen substituierenden und substituierten Komponenten der Signifikation" - was sich im Übrigen auch (worauf S. nicht weiter eingeht) auf die Demetaphorisierung (bzw. Metonymisierung) von Tropen (und Topoi) auswirkt.

"Die dialektischen Veränderungen innerhalb des ursprünglichen und des Inversionssystems sind (...) die Resultate der K o n - v e r s i o n im ersten Fall und einer k o n t r a p o s i t i v e n Operation im zweiten."

In einer späteren Studie (SMIRNOV 1979b) unterscheidet S. vier Transformationstypen - je nach der Dominanz einer der drei logischen Grundoperationen (Disjunktion, Konjunktion, asymmetrische Relation der Abfolge):

(1) **N u l l t r a n s f o r m a t i o n** (*nulevaja transf.*): Hier bewahren alle drei logischen Operationen, die bedeutungsgenerierend wirken, ihre Funktion; das literarische Werk erhält einen neutralen semantischen Modus. Diese "ursprüngliche Transformation" bildet eine merkmallose Ausgangsstufe).

(2) **I n v e r s i v e** Transformation (*invercionnaja transf.*): Die untereinander kontrastierenden Umfänge der Bedeutungen werden ihres lebendigen Inhalts beraubt, verwandeln sich in leere Mengen; die gemeinsamen Merkmale, die den Inhalt der Bedeutungen bilden, werden annulliert. Die Ableitbarkeit einer Bedeutung aus einer anderen erfolgt **i n v e r s i v**: Elemente, die in einer bestimmten Abfolgerelation stehen, werden in ihrer Reihung verkehrt. Eine solche Transformation zerstört die (ursprüngliche) Bedeutung; sie dominiert in Perioden historischer Brüche und fungiert als Übergangsmodus von einem kulturellen Zustand in einen anderen mit dem Ziel der Diskreditierung versteinelter Normen; sie ist unfähig, eine eigene dauerhafte Tradition zu schaffen (und findet daher auch keinen terminologischen Widerhall in der Wissenschaft). Diese Auffassung stimmt nicht für die Theoretisierung der negativen Avantgardeästhetik, die meiner Meinung nach durchaus Eingang in die literaturwissenschaftliche und allgemein ästhetische Terminologie gefunden hat.

(3) **K o n t r a p o s i t i v e** Transformation (*kontrapozitivnaja transf.*): Sie führt in die Bedeutung eine innere Widersprüchlichkeit ein, die **k o m i s c h e** Aussagen erzeugt (SMIRNOV 1977b:315): Vermischung, Neutralisierung einander ausschließender Bedeutungsumfänge, Trennung gemeinsamer semantischer Merkmale etc. (all diese Verfahren sind in der grotesken Poetik kanonisiert).⁴⁰

(4) **K o n v e r s i v e** Transformation (*konvercionnaja transf.*) führt - als Oppositum zu (3) - zum **t r a g i s c h e n** Modus der Rede. Im tragischen Text werden die einander gegenübergestellten semantischen Umfänge in ein Paar neuer Untermengen zerlegt, wobei die Untermengen jedes Paares zueinander in Opposition treten (Zweitteilung der Disjunktion). So erfolgt ein Austausch des Inhalts der Bedeutungen (ein "Umwägen des Merkmals", *perevešivanie priznaka*); entsprechend erfährt die Ableitung von Bedeutungen in der semantischen Reihe eine umgekehrte Richtung (*konverzijasledovanija*).

Der konkrete Einsatz dieses Transformationsschemas in der Be-

stimmung realer künstlerischer Evolutionsstadien hat aber zur Voraussetzung, daß eine Nullstufe (im Sinne Lotmans⁴¹) bzw. ein Ausgangssystem (also S.s "Nulltransformation") festgesetzt wird. Eine solche Festsetzung ist natürlich determiniert durch die historische Perspektive, aus der sie erfolgt. Wenn also der Symbolismus das inversive Bedeutungssystem im Verhältnis zum "vorhergehenden Realismus" ist, dann gilt aus dieser Sicht (=der Sicht der Moderne und ihrer Theorie) der Realismus als merkmallose Nullstufe; aus einer anderen Position heraus könnte aber derselbe Realismus als inversives System im Verhältnis zur Romantik, zum Sentimentalismus etc. gelten, wodurch sich die Kette der In- und Konversionen entsprechend verschieben würde. Die Konstituierung der Nullstufe, jenes oben erwähnte "tabula rasa"-Machen (etwa im Futurismus), hängt meiner Meinung nach auch mit dem Phänomen des Generationensprungs in der genetischen Evolution und damit dem des Vergessens (der rückwirkenden "Löschung" von Information) zusammen: Jedes in den ästhetischen Prozeß neu eintretende Kollektiv setzt ausgehend von dem ihm anerzogenen (verinnerlichten) Periodensystem seine Nullstufe, die als "Wahrnehmungshintergrund" für jene fungiert, die in das "avantgardistische" System eindringen (dieses bejahen) und als "Wahrnehmungsvordergrund" für jene, die das verinnerlichte System konservieren und affirmieren vor dem Hintergrund des neu heraufdrängenden avantgardistischen Systems.

Innerhalb des Systems des Symbolismus bildet der spätere ("eigentliche") Symbolismus das "kontrapositive" System im Verhältnis zum frühen, "dekadenten" Symbolismus: Während in diesem die Verbindung zwischen Sa-Se einzig relevant ist, wodurch es eine Erfahrungswelt gibt, die eine Welt der Zeichen darstellt, gilt im späteren Symbolismus das Gegenteil: "Dann, wenn eine solche empirische Welt existiert, die eine Welt der Zeichen ist, erweist sich die Verbindung von Sa-Se als relevant" (157). Der spätere Symbolist hat es also - vereinfacht gesagt - mit einem "status quo" zu tun (totale Semiotisierung der Erfahrungswelt), den er verinnerlicht, für objektiv hält. Im ersten Fall ist der Ausgangspunkt des Dichters das Vorhaben und das Ziel einer Semiotisierung, im zweiten Fall wird sie als erreicht vorausgesetzt (wodurch auf der Grundlage sekundärer modellbildender Systeme tertiäre etc. entstehen).

Alle vier Transformationstypen bilden zusammen ein Megasystem (z.B. die russische "Moderne" von 1880-1930), das im allgemeinen zu einer "synchronen Polarisierung" tendiert (158), d.h. zu Herausbildung gleichzeitig koexistierender heterogener Ordnungen, die noch zusätzlich durch personale Subsysteme differenziert werden.

Diese Differenzierungsprozesse, die den Megasystemen "sekundäre Umformungen" hinzufügen (159), führen zu "Ergänzungen", in deren Rahmen sich das ursprüngliche System (=Transformation 1) selbst negiert (Transformation 2), ja "aus seiner eigenen Selbstnegation lebt" (ibid.). Sind die Veränderungen der Bedeutung schon erschöpft, weil alle potentiellen Positionen "aktualisiert" wurden, beginnt sich das System zu reproduzieren, wodurch zwar eine Stabilisierung eintritt, das semantische Potential jedoch stark vermindert wird: Das Zeichen wird zu einem primär s y n t a k t i s c h e n Ausdruck. Wesentlich ist in diesem Prozeß die schon vom RF konstatierte Tatsache, daß "abgestorbene Systeme noch längere Zeit eine aktive Wirkung auf das Bewußtsein ausüben können" (ibid.), d.h. daß sie an der Peripherie des Systems bzw. im Hintergrund des synchronen Bewußtseins gespeichert bleiben und unter bestimmten Voraussetzungen wieder ins kollektive Gedächtnis der Epoche eingehen können⁴².

In einem Appendix zu diesem Fragenkomplex beschäftigt sich S. mit der Problematik der (P r ä -) S u p p o s i t i o n (*podrazumevanoe*, Enthymema), die zur Unterscheidung poetischer und nicht-poetischer Weltbilder dienen soll (160f.). Im Gegensatz zur linguistisch-logischen Theorie der Präsupposition, die in der praktischen Rede die Umstände (die konstitutiven Kategorien) der faktischen Welt voraussetzt, strebt die Wortkunst zu einer Verbalisierung und Thematisierung dieser Seins- und Wahrnehmungsbedingungen, ja "beginnt mit der empirischen Welt zu wetteifern" (161), da sie ja - im Gegensatz zur Alltagsrede - "ihr Objekt s e l b s t konstituiert". "In der Alltagskommunikation erklärt die Welt die Rede" (d.h. sie bildet ihre Präsupposition), "im literarischen Werk erklärt die Rede die Erzeugung der Rede (...) wogegen im wissenschaftlichen Werk die Rede die Welt erklärt" (ibid.). Die universellen Kategorien (Raum, Zeit, Kausalität⁴³) werden in der literarischen Rede nicht formalisiert, d.h. zu grammatikalischen Kategorien (wie in der Alltagsrede), sie treten vielmehr als O b j e k t e der künstlerischen Aussage in Erscheinung, d.h. sie werden verfremdend entblößt. So wird die Sa-Se-Verbindung zu einem Ref eigener Ordnung. Erst dadurch wird ein direkter Austausch zwischen Zeichenmilieu und soziophysischem Milieu (Ordnung der "Realia", die noch nicht semiotisiert sind) möglich (162). Dieser Austausch ist in jeder historischen Periode auf andere Weise realisiert. Daher ist auch die in der Linguistik dominierende syntagmatische Präsupposition in der Literatur und Poesie erweitert auf die d i a c h r o n e: "Das von der künstlerischen Rede Gemeinte ist das, was ihr auf der historischen Achse vorausgeht" (162). Welche Relationen nun zwischen den Zeichenkomponenten möglich sind bzw. welche Relationstypen paradigmatisiert werden, bildet den Gegenstand einer jeden poetischen Semantik bzw. Tropik.⁴⁴

4. TROPENKLASSEN UND SEMANTISCHE FIGUREN. TEXTTYPOLOGIE

Die Frage nach der semantischen Differenzierung individueller künstlerischer Subsysteme (85f.) innerhalb einer literarischen Richtung ist nur durch die Analyse der Dominanten des "poetischen Weltbildes" bzw. der individuellen Bedeutungswelt zu beantworten; Diese ist nur dann geschlossen, wenn ein einheitliches Organisationsprinzip alle seine semantischen Klassen (und fundamentalen Antithesen) durchdringt und hierarchisiert. Die "Realisierung" einer Bedeutung im künstlerischen Text ist das Resultat der Wechselwirkung von mindestens zwei potentiellen Bedeutungen (86); daher ergibt sich der Unterschied zwischen den poetischen Weltbildern nicht aus den dominierenden Bedeutungen (den "Inhalten"), sondern aus der unterschiedlichen Art der Wechselwirkung(en) der Bedeutungen ("Form des Inhalts" bzw. Inhaltsform).

S. geht es hier um die Untersuchung jener logischen Prozesse, durch die aus der natürlichen Sprache jene Bedeutungen geschaffen werden, die als "Material der künstlerischen Kommunikation" dienen. Der künstlerische Text ist aber nicht nur Kommunikation (*obščenie*), sondern auch "Kommunion" (*príobščenie*), d.h. teilnehmender Mitvollzug, der im Glauben des Adressaten besteht, die Verbindung von Wort und Ref als e x i s t e n t anzunehmen. Dieser Glaube ist wohl ein subjektiver Akt der Entscheidung, er ist gleichzeitig aber auch institutionalisiert, konventionalisiert.

Die G e n e r i e r u n g von Texten aus der Sprache kann nicht auf der Ebene der lexikalischen Wortbedeutung (alleine) erfolgen, sondern auf der Ebene des "Themas", der "Motive", die jene elementare semantische Struktur darstellen, die aus der Verbindung zwischen den "Knoten" gebildet wird (87). Zu unterscheiden sind also die "Knotenbedeutungen" (*uslovyje značenijsa*, d.h. die gegenständlichen Bedeutungen, die den Umfang der Klassen von bezeichneten Objekten bzw. Referents erfassen) von den "Relationsbedeutungen" bzw. m o d a l e n Bedeutungen, die die Beziehung und Abhängigkeit der Objekte untereinander festsetzen. In der Grammatik der natürlichen Sprachen tritt diese Unterscheidung als "Namen" und "Prädikat" auf.⁴⁵

S. sieht in der mittlerweile klassisch gewordenen Metapher-Metonymie-Dichotomie (R.Jakobsons) keine erschöpfende Beschreibung der semantischen Figuren und Prozesse (87): Die Transformation von

Sprache in Texte erfolgt immer auf allen d r e i Ebenen der Signifikation (Sa-Se-Ref) sowie als Produkt der verschiedenen Kombinationen zwischen ihnen:⁴⁶

"Die Übertragung aus dem Sprachmilieu in das Milieu der Wortkunst setzt eine Wechselwirkung von mindestens zwei potentiell in der Sprache existierenden M o t i v e n voraus (M und M'), die daraus resultiert, daß das Motiv M substituiert wird durch das Motiv M' [und zwar] mithilfe struktureller Glieder, die einer der drei Ebenen einer jeden Aussage (Ausdruck-Inhalt-Referenz) angehören." (87)

Alle Veränderungen im intersystematischen (historischen) Verlauf basieren auf Veränderungen der Beziehungen zwischen diesen signifikativen Komponenten. Die rein mechanische Aufzählung der logischen Kombinatorik zwischen S(M), d.h. dem Sa des Motivs aus dem Sprachmilieu, s(M), d.h. dem Se desselben Milieus - und D(M), dem Referent dieses sprachlichen Motivs mit den entsprechenden signifikativen Komponenten des substituierenden M' - also S(M'), s(M') und D(M') - umfaßt acht Typen von Transformationen (88/9). Diese werden konkretisiert durch die Tatsache, daß der Autor bei der Produktion des künstlerischen Textes nicht nur mit bekannten (gegebenen, *dannye*), sondern auch mit unbekanntem, gesuchten Größen (*iskomye veličiny*) operiert (89). Die acht Typen der Relationen - geordnet nach antithetischen Paaren - ergeben auf diese Weise vier grundsätzliche Möglichkeiten:

- (1) gesuchter Ausdruck des Begriffs über eine gesuchte Welt vs Ausdruck eines gesuchten Begriffs über die Welt;
- (2) Ausdruck eines gesuchten Begriffs über die gesuchte Welt vs gesuchter Ausdruck eines Begriffs über die Welt;
- (3) gesuchter Ausdruck eines gesuchten Begriffs über die Welt vs Ausdruck eines Begriffs über die gesuchte Welt;
- (4) gesuchter Ausdruck eines gesuchten Begriffs über die gesuchte Welt vs Ausdruck eines Begriffs über die Welt.

Diesen verschiedenen Transformationsvarianten entsprechen verschiedene Werktypen, deren Unterschied in der jeweils verschiedenen Dominanz einer der aufgezählten Transformationen besteht. Diese vier antithetischen Transformationstypen gruppieren die semantischen (rhetorischen) Figuren bzw. Tropen wie folgt:

Transformationstyp (1): S y m b o l i s c h e (Symbol hier im Sinne von Trope)⁴⁷ vs kontrastive Transformation = a l l e - g o r i s c h e (9of.): Aussagen mit einer (in diesem Sinne) symbolischen Färbung formen das Sa einer feststehenden Bedeutung um und zerlegen sie in Objekte, die nicht unter eine Rubrik fallen.

Allegorische Texte gewährleisten die Zuwendung zu bestimmten Zeichenmitteln und bezeichneten Gegenständen (Ref) zur Wiedergabe einer in der Sprache nicht festgesetzten Bedeutung (90). Die symbolischen Aussagen benennen neue Situationen, unikale Referents, sie sprechen etwa von abstrakten Gegenständen mithilfe jener konkreten Begriffe, die im Lexikon vorhanden sind. Daher kann das Symbol auch nur auf der Grundlage einer bestimmten Konvention erfaßt werden: "Das Symbol spricht von dem, was sein wird (...), die Allegorie von dem, was war und ist", jene hat ein "aitiologisches Ziel, diese ein ethisches" (91). Im Gegensatz zum Symbol, das Neubennungen und damit neue Referents schafft, geht die Allegorie vom Vorgegebenen (*sadannost'*) aus, von *fabula*-Situationen, vom traditionellen Hintergrund der Ereignisse und Personen: Es geht also um die Weitergabe von Wertprogrammen an den Empfänger, von Verhaltensmustern wie z.B. in solchen Gattungen wie der religiösen Allegorese, der ideologischen Agit-Kunst u.a.-

Transformationstyp (2): H o m o n y m i s c h e v s s y n o n y m i s c h e Transformation⁴⁸ (der sprachlichen Norm): Ein der Alltagssprache homonymer Text wird kaum als ein literarischer gelten können; seine künstlerische Funktion erhält er nur dadurch, daß er sich auf andere Texte bezieht, die überindividuell sind, überall in einer Kultur zirkulieren und den Charakter einer Sprache angenommen haben (vgl. Funktion der Allusion!). Diese ironisierende, parodierende Bezugnahme figuriert bei Tynjanov als *parodijnost'* bzw. *parodirovanie*, bei Bachtin als *ustanovka na čužoj tekst, na čužoe slovo*. Die referentiell-semantischen Komponenten werden bei einer solchen Bezugnahme unverändert belassen, verändert wird nur die Se-Struktur.

Die synonymische Transformation resultiert aus einer wechselseitigen Durchdringung verschiedener Sprachen (makaronischer Stil) oder Subsystemen von Sprachen (Verflechtung regionaler, sozialer Dialekte, Überkreuzung des auktorialen und des fremden Wortes etwa in der *nesobstvenno-prjamaja reč'*, auch in bestimmten Typen der *skas*-Stilisierung). Synonymisch entstandene Texte tendieren dazu, "repräsentative Träger der Kultur als Ganzes zu werden" (92).

Im Transformationstyp (1) wird die Bedeutung verfremdet, im Transformationstyp (2) die Ausdrucksform der Wortkunst (*vyrazitel'naja forma*), die entweder reduziert wird auf die Ebene der leeren

Formen oder aber von der Peripherie zum Zentrum der Kultur bewegt wird" (92).

Transformationstyp (3): *M e t a p h o r i s c h e* vs *m e t o n y m i s c h e* Transformation⁴⁹: Beide sind zwei entgegengesetzt gerichtete Prozesse der Verfremdung auf der Ebene der *R e f e r e n z* der Sprache (93). Indem die Metapher (Ma) die Welt der Fakten der Semantik des Textes unterordnet, gibt sie das Wirkliche als das Mögliche aus, wogegen die Metonymie (Me) den Sinn der Aussage durch die Welt der Fakten motiviert (zwei Gegenstände werden durch einen gemeinsamen Begriff verbunden, das Mögliche wird in die Kategorie des Wirklichen eingeführt). Aus dieser Charakterisierung der Metapher (als Mittel der Neubewertung und des Neu-Sehens der Wirklichkeit und zur Neustrukturierung der Kultur) geht ihre prominente Stellung innerhalb der Transformationstypen hervor, was freilich von S. nur indirekt ausgedrückt wird. Dies zeigt sich auch in der Charakterisierung der Me als affirmative Funktion, die die Kontinuität der kulturellen Reihe simuliert.

Transformationstyp (4): *T r a n s r a t i o n a l e* Transformation⁵⁰ der Sprachnorm (*saum'*) vs *l e e r e* Umformung der Sprachnorm: Dieser Typus scheint auf den ersten Blick rein konstruiert, doch wurde durch das Auftreten der konkreten Poesie und der russischen kubofuturistischen *saum'*-Poetik dieser Bereich wieder aktualisiert, der in der Folklore und in rituellen Funktionen immer schon existiert hat (z.B. Glossolalie). Der Typ der leeren Umformung besteht im "Verlassen des Textes", also in einem absichtlichen Nicht-Schaffen (Austritt aus der Kunst, "Schweigen" in der Kunst etc.). In diesem Subtyp verwandelt sich die Aussage zurück in die Sprache.

Die Schwäche dieses Schemas liegt in seiner Schematisiertheit, die den Eindruck erzeugt, die Vollständigkeit (und Symmetrie) der logischen Kombinatorik würde einer ebensolchen Gleichgültigkeit in der Realität entsprechen - man denke etwa an den relativ seltenen Transformationstyp (4) im Vergleich zum extrem häufigen, ja für poetische Texte konstitutiven Typ (2). Diese ganz allgemeine Kritik gilt in höherem Maße noch für jene weiteren kombinatorischen Verästelungen, die durch eine Systematisierung der *m o d a l e n* Verbindungen der Wechselwirkung von M und M', von substituierter und substituierender Signifikation und ihren Komponenten entsteht (96).

Diese Modalitäten verfügen über folgende vier Varianten:

1. Identität (*soupadenie*): $A = B$; 2. Inklusion (*vkľučenie*): $A \subset B$; 3. nicht-leere Überschneidung (*nepustoe peresečenie*): $A \cap B$; 4. leere Überschneidung (*pustoe peresečenie*): $A \cap B = \emptyset$.

Diese vier Varianten der Kombinationsmodalität ließen sich natürlich am Beispiel aller vier oben behandelten Transformationstypen demonstrieren; S. beschränkt sich selbst auf den Typ 2 (Subtyp Metapher), den er in extrem abgekürzter Form skizziert (97f.). Ohne sich der Zeichensprache zu bedienen, kann man diese Variationen als 1. metaphorischen Kalauer, 2. als metaphorisches Anagramm, 3. als lautsemantische Metapher und 4. als Metaphernrätsel identifizieren (*ibid.*). Kompliziert werden diese logischen Verbindungen noch durch die Einschaltung des Zeitfaktors, d.h. die syntagmatische Achse, auf der die Relationen der Identität, Inklusion, Überschneidung und leeren Überschneidung auch hinsichtlich ihrer "linearen Entwicklung" eigene (semantische) Verfahren repräsentieren: So führt die Identität (zweier Motive) zur semantischen Figur der *Wiederholung* (*povtor*) die Inklusion zum *Vergleich* (*sraivnenie*), die Überschneidung bezieht sich auf jene Fälle, wo die Verbindung der Motive über ein gemeinsames Glied verfügt (*edinnonadžatie, podčkvaty* etc.), die leere Überschneidung wäre dann mit dem *Parallelismus* gleichzusetzen (98).⁵¹

Weiter kompliziert wird dieses Modell aber noch durch die Möglichkeit der Entstehung verschiedener Beziehungen und Kombinationen zwischen Sa-Se-Ref zweier *aufeinanderfolgender* Motive: So erzeugt die leere Überschneidung der Se's (Signifikate) im Falle einer Identität der Sa's (Signifikanten) die traditionell als *Antalakte* bezeichnete Figur (d.h. die Wiederholung ein und derselben Wörter in einem neuen Kontext). Es werden durch dieselben vier logischen Relationen auch die Beziehungen zwischen Text und literarischem *Kontext* reguliert (98). Danach wäre:

- (1) Identität der Se's zweier Texte ($S=S'$): das *Zitatz*;
- (2) Inklusion von $S \subset S' =$ *Stilisierung*;
- (3) Überschneidung von $S \cap S' =$ *Reminiszenz* im engeren Sinne und (4) die leere Überschneidung von $S \cap S' = \emptyset$ wären die verborgenen Reminiszenzen (d.h. die vollständige Umformung des substituierten Zeichenmaterials, die man auch als *Allusion* bezeichnen könnte).

Weitere Untertypen ergeben sich aus der Übertragung derselben

Operationen nicht nur auf die Ebene des Ausdrucks, sondern auch auf jene des Inhalts und der Referenz. Auf diese Weise würden sich alleine 16 verschiedene Formen des Zitierens ergeben, 16 verschiedene Formen der Reminiszenz etc., denen in den verschiedenen Texten noch jeweils verschiedene Funktionen zuteil würden, ohne daß dafür ein entsprechender Terminus in der Literaturwissenschaft bestünde.

Im Gegensatz zum alltagssprachlichen Kommunikationsakt wird im Prozeß der künstlerischen "communio" (*priobščenie*) das Objekt (der Mitteilung) nicht in fertiger Weise angeboten, sondern entsteht erst im Akt der Bedeutungsgenerierung, deren kombinatorische Klassen eben vorgeführt wurden. Dies entspricht auch dem Grundsatz der formalistischen Verfremdungstheorie (sowie der Konzeption Bachtins)⁵², daß die Bedeutung in der Kunst (aber auch in der Philosophie) nur aus dem Prozeß des *W e r d e n s* entsteht (und nicht aus dem Gegebenen, Gewordensein ableitbar ist). Generell substituiert nach S. der künstlerische Ausdruck das Wirklichkeitsbild, das in der Alltagssprache gängig und konventionell ist.

PROBLEME DER GENERIERUNG SEMANTISCHER KATEGORIEN

Für die konkrete literaturwissenschaftliche Analyse erhebt sich nun die Frage, wie die universellen semantischen Kategorien in einer Art Lexikon systematisiert werden können, wobei sich S. auf eine Einführung in die konzeptuellen Schemata der *M o t i v o l o g i e* bzw. der "kategorialen Poetik" (*kategorial'naja poëtika*) beschränkt (163ff.). Eine solche muß notgedrungen deduktiv vorgehen, wobei die konkreten semantischen Kategorien aus den elementaren Ausgangsstrukturen abgeleitet werden. Dieser Ableitungsprozeß wiederholt sich gewissermaßen in den Regeln der *d i a c h r o n e n* Transformationen, die ja auch selektiv die Kombinierbarkeit der universellen Bedeutungen einschränken (im Gegensatz zu den *a c h r o n e n* Regeln der Bedeutungsgenerierung).

Die schon erwähnten *M o t i v e*, definiert als "Verbindung zwischen den Knoten [*uzli*] im Lexikon der semantischen Universalien" (164), bilden die eigentliche Ebene der Untersuchung der Generierungsprozesse. Die Motivologie ist also Gegenstand einer "Knotensemantik" (*uzlovaja semantika*, d.h. einer Semantik der Namen und der Objektklassen) und der "Modalsemantik" (*modal'naja semantika*, d.h. einer Semantik der Prädikate, der Verbindungen zwischen den Objektklassen). Die nachfolgende Argumentation S.s stützt sich auf die Theorie der semantischen Metasprache (Mel'čuk, Apresjan u.a.) und die Greimas-Schule.⁵³

Modal- und Knotensemantik sind untrennbar miteinander verbunden und bilden gemeinsam ein bestimmtes Weltbild, das der künstlerische Text repräsentiert (*literaturnaja kartina mira*); seine Analyse ist

aber nur möglich, wenn man sich (nach der Etablierung einer semantischen Paradigmatik) der *Syntagmatik* der literarischen Werke, d.h. der Positionsemantik der einzelnen Motive (bzw. "Funktionen" im Sinne Propps) zuwendet. Erst dies ermöglicht die Feststellung des "semantischen Effekts" (165) bzw. dessen, was Vygotskij auch die "ästhetische Reaktion" genannt hat.

Die *Bedeutung* einer jeden Aussage hat drei Aspekte:

1. Zerlegt sie die Wirklichkeit in Objekt-Klassen, die durch diesen oder jenen Umfang (bzw. Menge) charakterisiert sind. Ihr entspricht die logische Operation der *Disjunktion*, die zwischen den Mengen der Objekte einer Relation der wechselseitigen Ausschließung (*vaimoiisključenie*) etabliert ist, die von der Abwesenheit gemeinsamer Elemente zwischen den gegebenen Mengen zeugt.
2. Schreibt die Bedeutung den Gliedern dieser Klassen unterschiedliche Merkmale zu, die den Inhalt der Bedeutungen bestimmen; dazu muß man die genau entgegengesetzte logische Operation vornehmen: die *Konjunktion*, die Elemente einer Menge nach einer bestimmten Eigenschaft verbindet.

Der 3. Aspekt ist schließlich die Kombination der Bedeutung mit vorhergehenden und nachfolgenden in der geordneten Textsequenz, deren Kohärenz dafür sorgt, daß benachbarte Elemente der Semantik sich in der *asymmetrischen* Relation der Abfolge befinden (SMIRNOV 1979a:6).

Eine *funktionale* Betrachtung der Bedeutung führt zur Unterscheidung von 3 Typen der Kommunikation: (1) Autokommunikation, (2) synchrone und (3) diachrone Kommunikation. Diesen drei Kommunikationstypen entsprechen die drei literarischen Grundgattungen: Typ (1) der *Lyrick* (bzw. Wortkunst), Typ (2) dem *Drama* und Typ (3) dem *Epos* (bzw. Narrativik).

Der Prozeß der *Generierung* der Modalität (*porožděnie modal'nostej*) entfaltet sich unter dem Einfluß zweier logischer Operationen: der "ausschließenden Disjunktion" (*isključajuščaja dis-junkcija*) und der "Negation der ausschließenden Disjunktion" (=Non-Disjunktion, 166f.).

Auf der Basis von Greimas' "axiologischem Viereck" entwickelt S. nun folgende 10 Kategorien von Text-Modalitäten:

1. Null-Modalität (eine leere axiologische Verbindung; bezeichnet bloß das Fehlen jeglichen Sem-Inhaltes),
2. Modalität von "erscheinen, auftreten" (*pojavit'sja*),
3. Modalität von "sein" (*byt'* = ontologische Modalität),

4. Intentionale Modalität (*chotet'* - "wollen"),
5. Imperativische Modalität (*dolžestvovat'* - "sollen, müssen"),
6. Kognitive Modalität (*znat'* - "wissen"),
7. Negative Modalität,
8. Virtuelle Modalität (*mož'* - "können"),
9. Aktuelle Modalität (*dejstvovat'* - "handeln")-
10. Possessive Modalität (*obladat'* - "besitzen").

Die Reihenfolge der Modalitäten dieser "ersten Reihe" ist das Urbild des *S u j e t t e x t e s* überhaupt (168): Auf dieser Ebene der Generierung der Modalitäten erfolgt die Gattungsbestimmung der Texte nicht als diachrone sondern als *a c h r o n e* Größe. Die Klassifikation des Genre hängt davon ab, welches Paar alternierender Modalitäten vom Autor als dominierend ausgewählt wird.

So ist etwa die modale Opposition "können"/"handeln" (Modalität 8/9) die Basis des Zaubermärchens, wie es Propp analysiert. S. versucht nun eine Revision dieses Proppschen Modells und seiner Erweiterung durch Greimas und Meletinskij⁵⁴, wobei er v.a. jene Bereiche der Märchensemantik, die von diesen als "Prüfung" (*ispytanie*) bezeichnet werden, als "Übergang von einem virtuell zu einem aktuell Gegebenen" auffaßt (Übergang von Modalität 8 zu 9). So erscheint das Märchensujet als semantische Bewegung vom "Auftreten" eines Wertes zur Beherrschung bzw. Besitzergreifung desselben (169), wobei auf jeder Etappe dieser Bewegung eine Aktualisierung oder Inaktualisierung eines virtuellen Ereignisses stattfindet. Ausgangspunkt des "Abenteuer-Sujets" (*avantjurnyj sjužet*) ist dagegen die Modalität (4), d.h. *chotet'*, die auf die Modalitäten (2), (3) und (7) gerichtet ist (170).

Neben diesen Modalitäten "erster Ordnung", die noch einen sehr universellen und abstrakten Charakter haben, nimmt S. auch Modalitäten "zweiter Ordnung" an (170f.), die das Produkt derselben logischen Operationen darstellen (Disjunktion, Negation etc.) wie die Modalitäten der "ersten Ordnung". Auf der Ebene der Prädikate der zweiten Ordnung kann man nicht nur die modalen Unterschiede zwischen den Genres feststellen, sondern auch jene zwischen einzelnen *W e r k e n* innerhalb eines Ensembles von Texten. S. versucht dies auch am Zaubermärchen zu demonstrieren: Der "Rhythmus" der Märchen-Prüfungen, in deren Rahmen das Virtuelle in das Aktuelle/Inaktuelle transformiert wird, läßt sich nach S. so formalisieren: (1) vorläufige Prüfung, (2) qualifizierende Prüfung, (3) grundlegende Prüfung (eigentliche), (4) zusätzliche Prüfung, (5) triumphale Prüfung (Sieg des Helden). Die Ausgangssituation des Märchentextes stellt vollständig die Kette der Modalitäten der ersten Ordnung dar: in der Reihenfolge der Modalitäten (2)-(3)-(4)-(6)-(8)-(9) - und in abgekürzter Form am häufigsten als Doppelmotiv mit den Modalitäten (2) und (3). Diese Transformationsregeln

gelten sowohl in Märchentexten als auch in anderen Genres; sie sind ihrer Natur nach universell und achron (174).

Die Transformationen der Modalitäten treten in drei Typen auf (in Abhängigkeit von den drei Aspekten der Realisierung eines beliebigen Zeichensystems): als semantische im eigentlichen Sinne, als pragmatisch-semantische und syntaktisch-semantische. Alle drei Transformationstypen werden von denselben oben beschriebenen logischen Prozessen determiniert, die aber in die Theorie der Generierung der Modalitäten nicht auf der operationalen Ebene eingeführt werden; sie treten vielmehr im Verlauf der Generierung der vier fundamentalen Bedeutungsprozesse und der Reihenfolge der Prädikate der "ersten Ordnung" in Erscheinung.

Aus Platzgründen können hier nicht alle Einzelheiten dieses Schemas vorgeführt werden; es sei nur die allgemeine Richtung des Gedankengang angedeutet: Im Rahmen der "eigentlich semantischen Transformationen" erzeugen die vier logischen Operationen (Identität, leere Überschneidung etc. der Modalitäten) in der textuellen Realisierung folgende Situationen: Die Identität der Modalitäten ($A=B$) erzeugt eine zweideutige Anwendung der Prädikate ("Vermengung", *smesjente*); die leere Überschneidung repräsentiert eine Degenerierung (*vyroždjenje*) der Prädikate; die Inklusion ein Aneinanderheften (*skleivanie*) von Prädikaten; bei der Überschneidung von Modalitäten werden aus den Prädikaten Bestandteile ausgegliedert (*vyžitanie*). Die Anwendung dieser vier Operationen auf die "pragmatisch-semantischen" und die "syntaktisch-semantischen" Transformationen (175f.) wird hier nicht weiter ausgeführt. Wesentlich ist jedenfalls die Erkenntnis, daß diese drei Transformationen dem Subjekt jene Elastizität (*gibkost'*) verleihen, die den Automatismus der semantischen Generierung kompensiert (entautomatisiert) und so dem Subjekt die Anpassung an verschiedene sozio-kommunikative Situationen ermöglicht.⁵⁵

Als Beispiel zu den bisher dargestellten Transformationen und Modalitäten analysiert S. jenes Märchen (Afanas'ev, No. 113), das wir bei Propp (86-89) finden. Hauptkritik S.s an der Konzeption Propps richtet sich gegen dessen "Anthropozentrismus" in der Definition der Märchen-"Funktionen" (SMIRNOV 1977a:181f.) und gegen die Vermengung der logischen Form der Bedeutung mit ihrem Inhalt. Ebenso kritisch sieht S. Propps Idee einer streng begrenzten Anzahl von Funktionen und ihrer strengen Aufeinanderfolge. Nach S. ist aber nicht das Inventar der Funktionen begrenzt, sondern das Inventar der "Regeln", mit deren Hilfe die Märchen-Prädikate generiert werden.

Zuletzt unternimmt S. den Versuch, das Modell der "narrativen Akteure", das bei Greimas aus 6 Klassen besteht (Sender-Objekt-Empfänger, Helfer-Subjekt-Widersacher) in eine Beziehung zur Herleitung jener modalen Paradigmata zu setzen, die von den Prädikaten "wollen", "wissen" und "können" abhängen. Daraus folgt nach S., daß das Schema von Greimas um andere Aktanten ergänzt werden muß, die mit den Modalitäten "erscheinen", "sein", "handeln".

und ihren Ableitungen sowie den Aktanten-Antithesen korrelieren würden (Älterer/Jüngerer=Erscheinen/Verschwinden, Unsriger/Fremder=Sein/Abwesend-Sein, Teilnehmer/Augenzeuge=Handlung/Nicht-Handlung (185f.)⁵⁶.

Eine weitere Wiedergabe der konkreten Transformationen der modalen und der Knoten-Kategorien kann hier entfallen, da sie bei S. selbst (186f.) in einer so abgekürzten und lakonischen Weise vorgestellt werden, daß ihre Verbindung mit den unterschiedlichen historischen semiotischen Systemen und ihre dabei notwendige Variation und Spezifizierung nicht mehr klar erkennbar ist. Hier, wo die Sache auch für den Literaturwissenschaftler und Poetologen interessant werden könnte, kommen dem Autor selbst leise Zweifel an der Übertragbarkeit der Strukturen der semantischen Generierung und Sujet-Transformationen archaisch-primitiver Gattungen in das System rezenter Hochliteraturen (181). S. begnügt sich freilich mit dem Hinweis, daß die archaischen Genres einen "höheren Abstraktionsgrad" aufweisen als die rezenten, die "mit einmaligen Objekten" verbunden sind. Wesentlich erscheint jedenfalls S.s Eingeständnis, daß die von ihm vorgeführte deduktive Methode ergänzt werden muß um die deskriptiven Methoden der Literaturwissenschaft, die erst die "historischen Realia" erfassen und den "individuellen" Inhalt bestimmen kann (184). Ein und dieselbe künstlerische Bedeutung kann mit unterschiedlichen Gegenständen der Referenz verbunden werden; die Realia - also in der Terminologie Žolkovskijs die "Elemente des Lexikons der Wirklichkeit"⁵⁷) können nur in einer empirischen Analyse erfaßt werden.

6. BEMERKUNGEN ZUR PROBLEMATIK EINER ÜBERTRAGUNG DER ARCHAISCH-PRIMITIVEN MODELLE AUF REZENTE KÜNSTLERISCHE STRUKTUREN

Die Übertragung jener Modelle der strukturalen Semantik und der narrativen (logischen) Syntax aus dem Bereich der stark "formalisierten" (und "erkalteten") a r c h a i s c h e n Gattungen ("kleine Formen", Mythen, Märchen, Bylinen, Sprichwörter, Rätsel, Witze, Epigramme etc.) sowie der ebenso "abstrahierten" Genres der Trivial- und Massenerliteratur auf die komplexen, rezenten Gattungen der neuzeitlichen Literaturentwicklung (man denke etwa an die polyphone perspektivische Struktur des psychologischen bzw. ideologischen Entwicklungsromans des 19. Jahrhunderts), diese Projektion

reduzierter Konstrukte (bzw. Methoden) in komplexe, vielschichtige und multifunktionale Strukturen schafft möglicherweise nicht weniger Probleme als sie zu lösen verspricht; Entweder werden dabei die rezenten Strukturen extrem reduziert und "rearchaisiert", wobei ihre konstitutiv-textuellen Strukturen in den Vordergrund und die konstruktiv-künstlerischen Funktionen in den Hintergrund treten, ja - zunächst, wie man beschwichtigend behauptet - aus der wissenschaftlichen Analyse ausgeklammert werden. Zweifellos läßt sich eine gewisse Tendenz zu dieser Projektion des reduzierten wissenschaftlichen Modells in ein nicht weniger reduziertes künstlerisches (bzw. "künstliches") Modell (und vice versa) schon im Verhältnis des russischen Formalismus zu der ihm zeitgenössischen (archaisierenden, neoprimitivistischen, naivistischen) Avantgardekunst und der sie begleitenden Beschäftigung mit Mythologie, Anthropologie, Folklore u.a. konstatieren. .

Es ist gar keine Frage, daß man eine "Arbeitsteilung" zwischen "lebendiger" Literatur, die Gegenstand der intuitiv-hermeneutischen Methode wäre, und der "toten" (Mythen, Märchen und Kleinformen) als Gegenstand der strukturalen Methode strikt ablehnen müßte (vgl. Genette⁵⁸). Man sollte aber auf jeden Fall die bei Greimas (1970: 129) geäußerte realistische Einschätzung der Lage beherzigen:

"Die Entwicklungsprozeduren bewahren - beim gegenwärtigen Stand der Forschung - noch völlig ihren Charakter von Hypothesen, die sich auf verschiedene Phasen der Beschreibung anwenden lassen. Es fehlt ihnen die Bürgschaft der operationalen Ergiebigkeit, die einzig zahlreiche Teil-Analysen beibringen können."

Freilich hat sich gerade S. in einer Reihe von Studien um die Analyse der "Zwischenglieder" (Mythos-Märchen-Byline-Epos-Roman) bemüht, wobei vor allem auf die Arbeiten *Ot skazki k romanu. Epiĭeskaja metonimiĭa* hingewiesen sei. Beide Arbeiten repräsentieren zwei Möglichkeiten der Überwindung der Kluft zwischen den archaischen Gattungen und den rezenten literarischen Kunstwerken: Die erste verweist auf das *archetypisch-archaische*⁵⁹ Stratum, das auch in den rezenten Erzählwerken als imaginative Schicht unter der fiktiv-narrativen Schicht der psychologisch-ideologischen Perspektivik wirksam ist (als archaische semantische Oppositionen, "Kern-Metaphern" [*jadernye metafori*] und v.a. als archetypische Symbole und Motivketten); die zweite Studie sucht diesen Übergang auf der Ebene der semantischen Prozesse in der allmählichen Ersetzung der primär *metaphorischen* Struk-

tur der Märchen durch die *metonymische* Struktur der Epik (v.a. der Bylinen in Rußland). Nach S. entwickelt sich die *Gattung* (und damit der Typ der künstlerischen Weltmodellierung) analog zur Entwicklung der semantischen Figuren und Tropen (SMIRNOV 1979b:175), die den "Sprach-und Verhaltensstil des Autors seinen *tekst povedenija*" (ibid.) generieren. Ebenso wie in der komplizierten Transformation des *Mythos* zum Märchen der Prozeß einer *Metaphorisierung* des mythologischen *Symbols* konstatiert wurde, kann man in der Weiterentwicklung vom Märchen zum Epos eine *Metonymisierung* der Metapher beobachten, wobei wir auch hier eine kategorische Umgestaltung des Weltmodells vor uns haben (Erzeugung einer "epischen Welt"). Die metonymische Weltsicht erfaßt alle Bereiche der Semantik, der Sujetentwicklung, der Raum-Zeit-und Kausalitätskategorien.

Dennoch fehlt in der Reihe der evolutionären Ableitungen noch ein wesentliches Bindeglied zwischen den primitiven epischen Gattungen (Byline, altrussischer Prosatext) und den elaborierten, komplexen Erzählwerken des 19. und 20. Jahrhunderts. S. geht bei der Rekonstruktion dieser Beziehung in provokanter Weise den genau umgekehrten Weg, wenn er postuliert, daß man versuchen sollte, den rezenten (z.B. realistischen) Roman "in die Vergangenheit zu versetzen, ihn künstlich zu altern" (SMIRNOV 1972a:304)⁶⁰:

Die Sprache der Beschreibung des Zaubermärchens (...) wird zur Metasprache der Beschreibung des Romans der Neuzeit. Auf diese Weise bildet sich eine quasihistorische Distanz, die den Forscher vom untersuchten Objekt entfernt (...) Wir entfernen gleichsam den Roman aus dem Rahmen unserer Epoche.."

S. kritisiert Bachtins Konzeption einer monozentristischen Romangenese (aus dem karnevalistischen Archetyp) und ersetzt sie durch die Annahme einer polyzentristischen Genese, wobei das Zaubermärchen u.a. einen der Archetypen einer bestimmten Romanklasse darstellt (SMIRNOV 1977a:289). Diese "künstliche", heuristische "Rearchaisierung" einer rezenten Gattung soll 1. den hermeneutischen Zirkel vermeiden helfen, da die Objektsprache niemals als Metasprache auftreten darf (d.h. die Sprache unserer rezenten Kultur kann wohl zur Metasprache einer anderen, z.B. archaischen Kultur werden, nicht aber eine Metasprache ihrer selbst, 305) und weiters soll sie 2. die unter der fiktional-perspektivischen Oberfläche verborgenen archetypischen Grundstrukturen aufdecken. Ziel einer solchen projizierenden Methode muß es aber sein, ihr Ergeb-

nis (das archaische Substratum) nicht mit dem Wesen des rezenten Genres (z.B. realistischer Roman) gleichzusetzen, sondern als primären Kode zu dechiffrieren, auf dem sich "ein neuer, kulturhistorischer Kode" (also ein sekundäres modellbildendes System) aufbaut (307): "Dieser sekundäre Kode ist der Kode jener Kultur, auf die sich die Handlung des Romans bezieht", er ist beweglich und verändert sich von Roman zu Roman.

Es wäre nun interessant zu untersuchen, warum und wie dieser sekundäre Kode den primären sujethaften Kode (der auf einer strukturellen Ebene mit jenem der archaischen Genres steht) **v e r h ü l l t** und deformierend **v e r d r ä n g t**. Zweifellos erfolgt der Einsatz dieser primären Strukturierung in den seltensten Fällen bewußt, wahrscheinlich ist er das Produkt jenes "kollektiven Gedächtnisses des Genres", von dem Bachtin spricht (*Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 162). Es ist sicherlich erforderlich, diesen Gedächtnisbegriff zu konkretisieren und vor allem jene **O r t e** in der perspektivischen **u n d** personalen Struktur des Textes aufzuspüren, wo das archetypisch-imaginative Stratum die Schicht des **"U n b e w u ß t e n** des Textes" (personifiziert im Unterbewußten seiner Protagonisten und der Erzählerinstanzen) bildet. Überlagert ist dieses archaisch-archetypische Unbewußte aber gewiß auch von jenen unbewußten und vorbewußten (verinnerlichten) Denkhaltungen, die für das "Gedächtnis" einer bestimmten Kultur (Periode, Epoche) charakteristisch sind (Struktur des sozio-historischen *pamjat' kul'tury*), wobei zu beachten ist, daß diese rezenten "Verhaltenstexte" (*teksty povedenija* bzw. "Lebenstexte" (*teksty žizni*) einer **R e m y t h o l o - g i s i e r u n g** unterliegen können, wie sie beispielgebend von R.Barthes als "Alltagsmythen" beschrieben wurden.

Wenn man von einer syntaktischen Aktualisierung der semantischen Dimensionen (des Mythos) im Märchen spricht, so könnte man darüber hinaus eine perspektivische Konkretisierung dieser syntaktischen Komplexe (Sujetstrukturen) annehmen sowie im weiteren eine Paradigmatisierung schon motivierter Komplexe, die den Allusionshintergrund der Hochkulturen bilden: Hier werden schon konkretisierte Strukturen und kodifizierte Wertungen wie Verhaltensweisen wieder und wieder abgeleitet und vielfach reflektiert.

Die Ebene der semantischen Paradigmata und ihrer Kombinatorik ist noch immer so abstrakt, daß sie nur die globalsten Strukturen sehr abstrakter Gattungstypisierungen - in keinem Falle aber Text-

typen oder gar Einzelwerke zu erfassen vermag. Was den "Aktanten" hier abgeht, ist vor allem die Instanz der "Selbstreflexion" (aktualisiert etwa in der "inneren Rede" der personalen Autokommunikation oder in der dialogischen Beziehung zwischen Autor-Erzähler und implizitem Leser); daher gibt es im archaischen Genre keine personale Instanz und ihre Entwicklung, die ja immer in einem **T r a n s z e n d i e r e n** jener Determinanten besteht, unter denen der Held "angetreten" ist (Bloch): Im rezenten Kunstwerk der Hochkultur ist der Held **n i c h t** identisch mit seinen Ausgangsprämissen, er befindet sich immer in *statu nascendi*, er tritt aus dem Sein der Fremdbestimmung die spiralische Bahn der Selbstbewußtwerdung an. Insofern ist auch die "künstlerische Welt" kein statisches Modell **d e r** Realität, sondern wird zu einem Modell **f ü r** die Realität, die sie transformiert, neu wertet, einer immer neuen **M e t h o d e** zugänglich macht. Erst die wissenschaftliche Betrachtung "verräumlicht" diese Methode zum Konstrukt ihrer Bedingungen und hebt sie damit in den Zustand einer mythischen Achronie, versteinert sie zu einem Modell **v o n** etwas, das dem Zugriff des **W e r d e n s** entzogen ist. Der immer wiederkehrende Vergleich der Kunst mit einem "Mechanismus" (der "funktioniert"), einem "Spiel" zielt ja auch auf diese "Aufhebung der Zeit" ab, wie sie Claude Lévi-Strauss im mythischen Denken konstatiert.

Im überindividuellen, kollektiven Helden finden wir die Verkörperung von Handlungstypen, die Aktanten sind Handlungsträger - oder (in der Terminologie der Formalisten): "Schnittpunkte der Sujetlinien": Der rezente Held ist gemäß seinem immanenten Anspruch "Entscheidungssträger" - auch dort, wo er sich seiner existentiellen Unfähigkeit zur Entscheidung (und damit zur Freiheit) bewußt wird. Auch so - noch im tragischen Scheitern - bleibt der Held die Verkörperung eines neuentworfenen Kode, der sich eben nicht realisieren ließ, wohl aber als **U t o p i e** und Vorbild bewußt bleibt; der mythische Held, der Held des Märchens und der archaischen Epen verkörpert und entwickelt bloß **V a r i a n t e n** eines Urkode, den er legitimiert, indem er immer und immer siegt, ohne in seinem Wesen an sich etwas zu gewinnen.

Der Prozeß der **R e m y t h o l o g i s i e r u n g** der verschiedenen Epochen (Renaissance, Humanismus, Klassizismus, Romantik etc.) wurde in der Entwicklung der Moderne nicht mehr nur auf der motivisch-thematischen Ebene, sondern vor allem auf der strukturell-

konstruktiven und methodischen *b e w u ß t* realisiert, wobei die Entdeckung der archaisch-archetypischen sowie der unterbewußt-triebhaften Mechanismen des "künstlerischen Denkens" (*снудожественное мышление*) keineswegs den Blick dafür verstellt, daß diese remythologisierenden, archaisierenden Prozesse *v o r* dem Hintergrund des kausal-empirischen, rezenten Denkens ablaufen, mit diesen "rechnen", indem sie es zu jenem Pol der *R e f l e x i o n* machen, der dem Pol der unbewußten Denkprozesse und Lebensvollzüge in der Vertikalen gegenübersteht und zwischen denen die künstlerischen Denkprozesse und die ästhetische Reaktion als ganze *o s z i l l i e r e n d* flimmern, wobei sich aus der abwechselnden Identifikation mit einem Pol (bzw. der Zwischenstadien) das "Feld" eines simultanen Zustandes entfaltet, das über einen eigenen Realitätsstatus verfügt. Dieser ist in seinem archaischen Pol *i m a g i n a t i v* dominiert (realisiert in den Gattungen der "Wortkunst"), in seinem reflexiven Pol *f i k t i v* und *t h e o r e t i s c h* dominiert (Erzählkunst, abstrakter Diskurs).

Charakteristisch für die strukturell-konstruktive Archaisierung (v.a. in der symbolistischen und futuristischen Poetik) ist der Prozeß der *R e a l i s i e r u n g*, den man auch als eine "umgekehrte Semiose" bezeichnen könnte: Hier werden nicht die "Realia" (und das mit ihnen verbundene Wahrscheinlichkeitsmodell der Periode bzw. Epoche) zu "Zeichen", sondern umgekehrt diese zu "Realia" auf der imaginativen Ebene (z.B. als lyrische Motive), auf der sensitiven Ebene (als "Lautdinge") und auf der fiktiv-narrativen Ebene (als Sujetlinien). Produkt einer solchen umgekehrten Semiose ist eine spezifisch "künstlerische Realität", in der die konventionellen Motivationszusammenhänge (des rezenten kausal-empirischen Denkens) gleichzeitig zum "Material" der semantischen Entfaltung und zum "Gegenstand" der autoreflexiven Theoretisierung werden.

Die Gesetzmäßigkeiten des *m y t h i s c h e n* Denkens (beschrieben bei Lévi-Strauss als "konkretes Denken"; zusammengefaßt bei Meletinskij in seiner *Poëtika mifa*, 164) sind in der Kunst der Moderne aus dem Zustand des *u n m i t t e l b a r e n* Mitvollzugs und der Illusion einer Restitution des ursprünglichen Synkretismus aller menschlichen Kommunikationsformen emanzipiert und mit einem Höchstmaß an methodischer und reflexiver Intentionalität versehen. Auch Greimas spricht vom künstlerischen Diskurs als "dem metasprachlichen Funktionieren einer Rede, die sich fortwährend auf sich selbst

richtet, indem sie sukzessive von einer Ebene zur anderen übergeht" und die "an eine zwischen der Expansion und Kondensation [sc. Metonymie und Metapher], der Definition und Denomination oszillierende Bewegung denken läßt.."⁶¹

I.P.Smirnovs Entwurf zu einer diachronen Semiotik ist in jeder Hinsicht vielversprechend; Er verspricht vieles, was in der Analyse mit dem vorgeschlagenen Instrumentarium noch nicht in jeder Hinsicht schlüssig nachzuweisen wäre. Dennoch kann man bei einem Vergleich der alles andere als zufriedenstellenden Anwendung der "strukturellen Semantik" auf die künstlerische Literatur bei Greimas mit der Konzeption Smirnovs einen entscheidenden Fortschritt erkennen, der wohl auch damit zu begründen ist, daß der russische Semiotiker und seine Kollegen zumeist in der literaturwissenschaftlich-philologischen Praxis und historischen Forschung fest verankert sind. Smirnovs bisweilen aufreizender "methodologischer Optimismus", sein am Rande der Spekulation wandelndes Bestreben, die "Ähnlichkeit des Unähnlichen" von Modellen und Fakten aufzuspüren, gibt nicht nur dem Erkenntnistrieb sondern auch der Phantasie des theoretischen Denkens reiche Nahrung.

A n m e r k u n g e n

1. Siehe Literatur- und Abkürzungsverzeichnis am Ende des Beitrags.
2. Mit dieser P2-Konzeption stellt sich S. in die Tradition der russischen Kulturanthropologie (I.G.Frank-Kameneckij, O.M.Frejdenberg, M.M.Bachtin, V.J.Propp u.a.), deren mythologische Modelle er für die rezente Poetik nutzbar machen möchte. S. wendet sich (1972a;288) auch gegen die - von den Vertretern der strukturellen Anthropologie und Mythologie postulierten - Ansicht, daß etwa im 17. Jahrhundert ein Bruch zwischen vorrational-archaischem und rational-rezentem Denken anzunehmen sei. Wäre dieser Bruch so total, dann könnte der neuzeitliche Mensch z.B. keinen mittelalterlichen Text lesen (289). Vgl. dazu auch SMIRNOV 1968: 194 (Unterscheidung zwischen *sobstvennyj smysl teksta* und *remniscentnyj smysl chudožestvennogo obščestva*, der die universell-archetypische Bedeutungsbasis repräsentiert, 195).
3. Vgl. dazu meine Darstellung in: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, 315ff.
4. P.A.FLORENSKIJ, Pifagorovy čisla, In: *Trudy* 5 (1971), 504ff., konstatiert einen Bruch im wissenschaftlichen Weltbild bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts; dieser zeigt sich v.a. in der neuen Konzeption der Diskontinuität (*preryvnost'*), die

erst das Erfassen von Formen und Ganzheiten ermöglicht. So erhält die Wirklichkeit einen diskreten Charakter, einzelne Wirklichkeitsbereiche lassen sich als autonome Systeme beschreiben und werden erst auf diese Weise einer quantifizierenden Analyse zugänglich (505). - Zu analogen Erscheinungen in der Kunst vgl. V.V.IVANOV, *Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka*, in: *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*, L. 1974, 65ff. Ivanov bezieht sich hier v.a. auf die Problematik der Beziehung Kontinuität und Diskontinuität (Diskretheit) in der bildenden Kunst (v.a. im russ. Kubismus) und im Film sowie auf das Phänomen der Verräumlichung der Zeit in der Moderne überhaupt (v.a. in der Montage-Theorie und -Praxis der Avantgarde und ihrer Theoretisierung im RF). Zur Rolle des Diskreten in Wissenschaft und Kunst des 20. Jahrhunderts siehe ebenfalls V.V.IVANOV, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, M. 1976, 271ff. - J.KRISTEVA, Zu einer Semiotik der Paragramme, in: *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt und Neuwied 1972, 174f., zeigt deutlich die wissenschaftliche Verinnerlichung des Verräumlichungsprinzips in der semiotischen Poetik; sie spricht von einem "tabulären Modell des Paragramms". Vgl. dazu auch besonders MRELETINSKIJ, *Poëtika mifa*, 77f.

5. I.I.REVZIN, *Sovremennaja strukturnaja lingvistika. Problemy i metody*, M. 1977, 202f.: "Die Logik der wissenschaftlichen Forschung geht häufig denselben Weg wie die Entwicklung des entsprechenden Objekts", die Kategorien des Logischen spiegeln die historischen Entwicklungen des Objekts wider. In der Linguistik tritt dieses Prinzip dergestalt in Erscheinung, daß "bei einem synchronen Herangehen an die Sprache die innere Anordnung der Erscheinungen (z.B. in der generativen Grammatik) häufig gleichsam die Entwicklung in der Diachronie wiederholt.." (ibid.); vgl. dazu auch A.A.ZALIZNJAK, O vozmožnoj svjazi meždu operacionnym ponjatijem sinchronnogo opisanija i diachroniej, in: *Simposium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem*, M. 1962.
6. Zum Verhältnis von russischem Formalismus und der "historischen Poetik" A.N.Veselovskijs vgl. *Der russische Formalismus*, 370-376.
7. V.V.IVANOV, *Kategorija vremeni..*, 135, zur Verräumlichung der Zeit und zum Verhältnis des "Kontinuierlichen und Diskreten" als zentrales Problem des modernen Denkens in Wissenschaft und Kunst (140f.); V.V.IVANOV, Ju.M.LOTMAN, A.M.PJATIGORSKIJ, V.N.TOPOROV, B.A.USPENSKIJ, *Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur (v primenenii k slavjanskim tekstam)*, in: *Semiotyka i struktura tekstu*, Warszawa 1973, bezeichnen die "Orientierung auf d i s k r e t e Modelle formalisierter Sprache..als charakteristisch für die Linguistik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wogegen in der heutigen Semiotik das Interesse am kontinuierlichen Text [*nepřeryvnyj tekst*] als primärer Gegebenheit dominiert, da auch in unserer heutigen Kultur die nicht-diskreten Medien dominieren (z.B. Film, Fernsehen etc.)." (14) Die Autoren sehen in der Wahl einer diskreten *M e t a s p r a c h e* (differenzierender Merkmale) zur Beschreibung kontinuierlicher Texte (wie Malerei, Film) das Auftreten "archaisierender Tendenzen" in der Wissenschaft selbst. Die Dominanz des Diskreten oder nicht-diskreten Texttyps ist jedenfalls abhängig von der jeweiligen Kulturpoche (15). Die entscheidende Aussage zum Verhältnis der synchronen und diachronen Beschreibung ist aber folgende: "Der

Übergang von einer Ebene [sc. des Textes] zu einer anderen kann mithilfe von rewriting rules [pravily sameny] erfolgen, wobei ein Element, das auf einer höheren Ebene dargestellt ist, in einem Symbol auf der niedrigeren Ebene zu einem ganzen Text entfaltet wird [razvertyvastaja]... Hier wie auch in anderen ähnlichen Fällen, die in der zeitgenössischen Linguistik auftreten, kann die Reihenfolge der Regeln, die die Operationen der synchronen Textsynthese beschreiben, zusammenfallen mit der Reihenfolge der diachronen Entwicklung.. "(30).-Extrem auf diskrete Kontrastmodelle ausgerichtet ist z.B. die Epistemologie eines M.FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, Frankf./M. 1971 und v.a. *Die Archäologie des Wissens*, Frankf./M. 1973 (F. spricht von einem "Denken in Diskontinuitäten" als Kritik an den "historischen Disziplinen des Kontinuierlichen"). Zur Diskretheit/Nicht-Diskretheit von Metatexten vgl. auch J.M.LOTMAN, *Zur Metasprache typologischer Kulturbeschreibung*, in: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg 1974, 346f. (und ders., *ibid.*, 166, 202ff., 273, 343ff.).-

DÖRING/SMIRNOV 1980b:413 behandeln die "Substitution der räumlichen Bedeutungen anstelle der zeitlichen" in der futuristischen Avantgarde. Verallgemeinert ist das Prinzip von Dis- und Konjunktion *ibid.* 441 zur Opposition disjunktiver und konjunktiver Perioden innerhalb der Avantgarde (analog zum analytischen und synthetischen Subtyp).-

8. Kritisch erwähnt sei hier nur der Umstand, daß S. den Begriff der "Transformation" in einer sehr vieldeutigen Weise verwendet; oft meint der Begriff nichts anderes als eine Veränderung zwischen einer "Ausgangs- und einer Endgröße" (vgl. M.TITZMANN, *Strukturelle Textanalyse*, München 1977, 43).
9. Vgl. *Der russische Formalismus*, 381ff.
10. G.GENETTE, Valéry et la poétique du langage, in: *MaN. French Issue*, Vol.87, No.4 (1972), 60.
11. A.J.GREIMAS, *Strukturelle Semantik*, Braunschweig 1971, 84ff. liefert die Grundlage für S.s Überlegungen zum Übergang vom individuellen Text zum kollektiven K o r p u s, zur "kollektiven Isotopie". Der Korpus-Begriff bei GREIMAS (129f.) ist ausschließlich deduktiv gewonnen als "Ensemble von Nachrichten, das im Hinblick auf die Beschreibung eines sprachlichen Modells konstituiert [sic!] wird", wobei gleichzeitig ein Akt der intuitiven Kenntnisaufnahme der Fakten vorausgesetzt wird: "Man kann ein Modell nur beschreiben, wenn es bereits implizit in der diskursiven Manifestation eines semantischen Mikrouniversums enthalten ist", d.h. in einem künstlerischen Text vorliegt. Wir haben es also mit deduktiv-paradigmatischen Korpora zu tun und nicht mit dem funktionierenden Gattungssystem einer Periode als konkretes kommunikatives Phänomen. So ist auch für Greimas (*ibid.* 137f.) die P e r i o d i s i e r u n g eine "diskontinuierliche Abfolge von Bedeutungselementen" analog der "Zerlegung der Rede in Sequenzen". Greimas' Hinweis "auf die unterschiedliche Duration der Strukturtypen" (d.h. Stile, historische Typen und fundamentale Typen) wurde in der Konzeption S.s wieder aufgegriffen.
12. Vgl. *Der russische Formalismus*, 128ff. (poetische Semantik und Kalauer-Theorie).
13. Ju.TYNJANOV, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, M. 1977, 256,

532f. (zum Systembegriff und zum Peripherie-Zentrum-Kreislauf, *ibid.* 257); vgl. auch Ju.M.LOTMAN, B.USPENSKIJ, O semiotičeskom mehanizme kul'tury, in: *Trudy* 5 (1977), 147, die von einer "maximalen Strukturiertheit des Zentrums" und den "Quasi-Strukturen" der Peripherie sprechen, wodurch überhaupt erst eine Dynamik des Kultursystems entsteht (d.h. die Tendenz zu einer permanenten "Deautomatisierung" und "Aktualisierung der kodierenden Systeme", 162); LOTMAN, O redukcii i razvertyvanii znakovych sistem : k probleme 'frejdizm' i semiotičeskaja kul'turologija, in: *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I* (5), Tartu 1974, 105f.; ders., Dinamičeskie mehanizmy semantičeskich sistem, *ibid.*, 76-81; ders., *Stat'i po tipologii kul'tury*, II, Tartu 1973 (dt.Übers.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg 1974, 47f.).

14. GREIMAS, Structure et Histoire, in: *Les Temps Modernes*, 246 (1966), 827.
15. Z.G.MINC, Ponjatie teksta i simbolistskaja estetika, in: *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I* (5), Tartu 1974, 134f. Im Gegensatz zur Text-Auffassung des Realismus (wo der Text als Modell einer außertextuellen Wirklichkeit auftritt) wird im Symbolismus den Eigenschaften des künstlerischen Textes selbst Realität zugeschrieben. Die Welt ist gleichsam eine Hierarchie von Texten, an deren Gipfelpunkt ein "universeller Text" steht (archaischer Ur-Text), den die symbolistische Dichtung rekonstruiert und damit seine mythische Realität vermittelt. Die *teksty žizni* realisieren diesen Urtext ebenso wie die "Texte der Kunst" (134). Auf der Basis des "universellen Isomorphismus aller Erscheinungen des Lebens" sind im symbolistischen Weltbild alle Oppositionen einander angenähert (dies gilt auch für die Gleichrangigkeit der Lebens- und Kunsttexte), wogegen in der Romantik und in der Auffassung der Älteren Symbolisten (d.h. der 1. Phase des Symbolismus, des *dekadentstvo*) Leben und Kunst klar gegeneinander abgesetzt sind (135). Dies gilt v.a. für Brjusov, Sologub u.a. - Charakteristisch für den Symbolismus ist die partizipatorische Auffassung der konkreten Einzeltexte und individuellen Lebenstexte; beide haben teil und realisieren den Ur-Mythos der Welt (139), den die "Welt als Text" entziffert. Dieses partizipatorische Prinzip bloß als Umkehrung des Emanationsprinzips des (Neo-)Platonismus anzusehen, setzt meiner Meinung nach auch alle Textsegmente isomorph zum Gesamttext und diesen zu den übergeordneten Texten. Erst durch diese Partizipation erhalten die fragmentarische Schreibweise, das Überhandnehmen der Allusionen, Zitate und das komplizierte System der Substitutionen ihren Sinn (139). Vgl. weiters Z.G.MINC, Ju.M.LOTMAN, Individual'nyj tvorčeskij put' i tipologija kul'turnych kočov, in: *Trudy* 6 (1973), 96ff., sprechen vom "metatextuellen Charakter der symbolistischen Werke" (als "Text über Texte"); Z.G.MINC, Stroenie "chudožestvennogo mira" i semantika slovesnogo obraza v tvorčestve A.Bloka 1910-ch gg., in: *Tezisy I vsesojuznoj III konferencii 'Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka'*, Tartu 1975, 43ff. (zur Schaffung von "Mythen über das eigene Werk" bei Blok); A.M.PJATIGORSKIJ, Personologičeskaja klassifikacija kak semiotičeskaja problema, in: *Trudy* 3 (1967), 7-44 (zur "Semiotisierung des Verhaltens" und zum *tekst povedenija*); ebenso: R.D.TIMENČIK, V.I.TOPOROV, T.V.CIV'JAN, Sny Bloka i "Peterburgskij tekst" načala XX veka, in: *Tezisy I vsesojuzn. III konferencii...*, 129-135

(zu den *teksty žizni*); Ju.M.LOTMAN, *Dinamičeskie mechenizmy semantičeskich sistem*, in: *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, 79f. - Vgl. A.BELYJ, *Lug zelenyj*, New York-London (Repr.) 1967, 28; "Der Künstler muß die Form selbst werden: sein natürliches Ich muß mit dem Schaffen verschmelzen, sein Leben muß künstlerisch werden..."; ders., *Emblematika smysla*, in: *Simvolizm. Kniga statej*, M.1910, 49ff. (sieht die Aufgabe der Kunst in der "Übersetzung der Wirklichkeit in die Sprache der Kunst..", 147).- Zur Analyse dieses Phänomens als "Existentialisierung" der Methode (der Kunst bzw. Wissenschaft) vgl. *Der russische Formalismus*, 571ff.-

16. Zum Verhältnis von Symbolismus und R o m a n t i k vgl. A. BELYJ, *Lug zelenyj*, 22, der zwischen einer "Klassischen" (Brjusov) und einer "romantischen" Linie des Symb. unterscheidet (vertreten von Blok und ihm selbst). Zur Deutung Bloks als "letzter Romantiker" vgl. auch V.ŽIRMUNSKIJ, *Počuzija A.Bloka*, Pg. 1923, 44ff. (Ž. sieht in der "Poetik der Metapher" und ihrer "Entfaltung" [*razvertjvanie*] einen Beleg für die romantische Herkunft der Poetik Bloks). A.BELYJ, *Emblematika smysla*, 49f. betrachtet den Symbolismus als "Rückkehr zu den vergessenen Formen der deutschen Romantik" - ergänzt freilich um die - parallel zum Futurismus auftretende - Zuwendung zum Orient und weiters zur Innovation der Kunstmittel (artistische Linie des Symbolismus). Interessant ist Belyjs Hinweis auf den "alexandrinischen, eklektizistischen" Charakter der symbolistischen Epoche (49). Vgl. *ibid.*, 218. - J.KUGEL, *The techniques of strangeness in Symbolist poetry*, New Haven-London 1971, 79ff. unterscheidet zwischen einer neoklassischen und einer neoromantischen Richtung im Symbolismus, wobei die erstere den Übergang zum Akemismus (v.a. über die Vermittlung I.Annenskijs) einleitet (90/1). Zur typologischen Unterscheidung von Klassik und Romantik vgl. Ju.M.LOTMAN, *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX v.*, in: *Semiotyka i struktura teksta*, 337ff.- SMIRNOV 1979c:201-219 liefert eine knappe Typologie der Romantik (in Opposition zum Symbolismus) am Beispiel des Verfahrens der Mystifikation, die in den weiteren Rahmen des literarischen Zitierens, Anspielens und Stilisierens gehört und damit zu einem Charakteristikum sekundärer Stilformationen zählt. Als "primärer Stil" steht der Romantik unmittelbar der Klassizismus gegenüber. Grundvoraussetzung der Romantik ist die "Auffassung der bezeichneten Objekte als nicht identisch mit sich selbst", diese Objekte verfügen über die Eigenschaft der *nerefleksivnost'* (als log. Begriff), wodurch die Erscheinungen der äußeren Wirklichkeit einen mindestens doppelten Inhalt erhielten (analog zur sprachlichen *H o m o n y m i e*, *ibid.* 205). Typisch für den romantischen Helden ist seine Nicht-Identität mit sich selbst, Ich-Spaltung, Reversibilität der (Lebens-)Abläufe etc. Diese Nicht-Identität des Textes war auch die Wurzel für die romantische Ironie.- SMIRNOV 1979e liefert eine sehr formale Analyse der Realisierung des sekundären Stiltyps der Romantik im frühen Werk N.Gogol's (585ff.).
17. Vgl. *Der russische Formalismus*, 61/2 (zur urbanistisch-mechanistischen und vitalistisch-organischen Linie des russ. Futurismus); vgl. auch K.B.JENSEN, *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro*, Århus 1977.
18. S.S.GREČIŠKIN, A.V.LAVROV, *Biografičeskie istočniki romana*

Brjusova 'Ognennyj Angel', in: *Wiener slawistischer Almanach* 1 (1978), 79-108, 2 (1978), 73-96.

19. Vgl. diesen aus der Phänomenologie transponierten Terminus bei R. JAKOBSON, *Novejšaja russkaja poezija*, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, München 1972, 18-135.
20. Zur Periodisierung der symbolistischen Subsysteme vgl. L. PUSTYGINA, *K izučeniju évoljucii russkogo simvolizma*, in: *Texty I vseobščanoj III konferencii...*, 143-147: Pustygina nimmt fünf verschiedene Entwicklungsphasen des russ. Symbolismus an: 1. die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts: Schöpfung eines allgemeinen Mythos des Symbolismus durch Merežkovskij, Sologub, Brjusov, Bal'mont (144); dieser Phase folgt 2. Anfang des 20. Jahrhunderts ein persönlicher, individueller Mythos (Privatmythen der "Prekrasnaja dama" bei Blok, "Argonautismus" bei Belyj etc.); in der 3. Periode 1906-1910 erfolgt eine "verfremdete Darstellung des privaten Mythos, die philosophische Basis der 1. Phase wird entblößt; der Privatmythos stellt sich als tragisch-ironisch gesehene Realität heraus; kritische Selbstzerstörung des Mythos und Selbstreflexion des Symbolismus; Herausbildung einer symbolist. Metaliteratur (Annenskij's "Knigi o traženij", Belyj's "Simvolizm", Ivanov's "Po zvezdam"); 4. die 10er Jahre des 20. Jahrhunderts: Anerkennung der Nichtrealisierbarkeit der Ideen der Anfangsphase; Verstärkung der Rolle des individuellen Mythos durch Tendenz zur Autobiographie und Verwissenschaftlichung des Symbolismus; die 20er und 30er Jahre bilden die 5. Phase: Versuch einer Rückkehr zu den Ursprüngen des Symbolismus, endgültiges Abgehen vom Privatmythos und Versuch einer historischen Bewältigung (Memoiren).

ŽIRMUNSKIJ, *Preodolešie simvolizm*, in: *Voprosy teorii literatury*, L. 1928, 278-336, unterscheidet drei Symbolistengenerationen, wobei die 1. Generation mit ihrer ästhetizistischen Ausrichtung als Reaktion auf die "asketische Moral des Vorsymbolismus" (die "Gesellschaftlichkeit" der Kunst), die 2. Generation als Zuwendung zur (deutschen) Romantik (Ivanov, Blok, Belyj, Solov'ev) und die 3. Generation (Klarismus, Puškin-Tradition, Annenskij) gegen die mystisch-philosophische Übersteigerung der 1. Phase verstanden werden (280). Nach Žirmunskij ist erst die Dichtergeneration der Akmeisten der eigentliche Überwinder des Symbolismus (286f.). Vgl. auch die Darstellung des dem RF nahestehenden Kritikers Il'ja GRUZDEV, *Russkaja poezija v 1918-1925 gg. K évoljucii poétičeskich škol*, in: *Kniga i revoljucija* 3 (1923), 31-38 (unterscheidet Jugend-Reife und Tod als die drei Lebensphasen des Symbolismus wie auch jeder anderen literarischen Schule).

21. Zum Sprachdenken des Symbolismus, v.a. bei A. Belyj vgl. A. VEKSLER, *Krizis tvorčestva Andreja Belogo*, in: *Znan' i iskusstva* 276/7 (1919), 48-76 und V. ŠKLOVSKIJ, A. Belyj, in: *Rusktj sovremennik* 2 (1924), 231-245; B. ENGEL'GARDT, *Formal'nyj metod v istorii literatury*, L. 1927, 54-63; ders., *A. N. Veselovskij*, Pg. 1924, 54ff.; vgl. auch *Der russische Formalismus*, 44ff.
22. Vgl. PANČENKO/SMIRNOV 1971:33 - "Der russische Symbolismus der klassischen Periode beschäftigt sich im wesentlichen mit der Dekodierung und Ausschmückung des Gebäudes der neuen russischen Poesie des 18.-20. Jahrhunderts." Dazu war ein neuer Typ eines "professionellen Literaten" erforderlich, der auch das nötige

- philologische Sachwissen mitbrachte" und über eine entsprechende akademische Bildung verfügte. Das Gebäude des Symbolismus war sowohl praktisch als auch theoretisch völlig durchgespielt (34) und wurde solchermaßen zum Objekt der Negation durch den Postsymbolismus, der zugleich mit der historisch-philologischen Bildung brach (ibid.) und auch diachron hinter die traditionellen Inhalte zurückgriff. Dies hatte seine Auswirkungen auf alle Verfahren der poetischen Semantik, besonders auf die Wortspiele und Kalauer: "Der Kalamburismus ist ein ungeheuer stark fühlbares Verfahren in den Versen Pasternaks, da seine Kalauer auf den Hintergrund der hohen lyrischen Semantik projiziert sind. Man stelle einen Vergleich mit den Kalauerkompositionen Chlebnikovs an, die nicht als Kalauer gefühlt werden, da in seinen Werken für sie kein Hintergrund besteht. Die Chlebnikovsche, von der Alltagswelt emanzipierte, rein ornamentale Semantik assimiliert die Kalauer, löst sie auf im Strom der poetischen Etymologien" (vgl. dazu V.V.TRENIN, N.I.CHARDŽIEV, O Borise Pasternake, in: *Boris Pasternak. Essays*. Stockholm 1976, 16.
23. Zur Rolle Annenskij's vgl. B.CONRAD, *I.F.Annenskij's poetische Reflektionen*, München 1976 (Annenskij und Akmeismus); T.V.CIV'JAN, *Materialy k poëtike Anny Achmatovoj*, in: *Trudy* 3 (1967), 180-208 (Annenskij und Achmatova, 181f.); S.KETCHIAN, *Achmatova's "Učitel'": Lessons learned from Annenskij*, in: *SEEJ*, Vol.22, 1 (1978), 26-29; vgl. auch N.CHARDŽIEV, V.TRENIN, *Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M. 1970, 197ff.
 24. R.JAKOBSON, *O chudožestvennom realizme*, in: *Texte des russischen Formalismus*, Bd. I, München 1969, 372ff.
 25. PANČENKO/SMIRNOV 1971:11 sprechen von jenen Fällen, wo der Wettkampf innerhalb eines bestimmten synchronen Systems zum Stillstand gekommen ist, wo alle "Verfahren durchgeführt sind" und es entweder zur Zerstörung dieses Systems oder zum "Austritt aus der Kunst" kommt (wie bei Dobroljubov, A.Gastev und V.Narbut in den 20er Jahren). Diese radikale Tendenz zum "Austritt" (*uchod*) aus der Kunst ist sicherlich ein Spezifikum der russischen Kultur und findet sich stark ausgeprägt schon im 19. Jahrhundert (Gogol', Tolstoj etc.) und v.a. in der Theorie und Praxis der linken Avantgarde (Proletkul't, Lef, Konstruktivismus) und der "Die-Kunst-Ist-Tot"-Diskussion der 20er Jahre. Dieser Austritt war - nach S. (82) typisch für das Verhalten der zweit-rangigen Symbolisten nach der Auflösung des Symbolismus als Gruppe bzw. Bewegung.
 26. A.ŠEMŠURIN, *Futurizm v stichaoh Brjusova*, M. 1913.
 27. Zum Verhältnis Symbolismus-Akmeismus-Futurismus vgl. Ju.M.LOTMAN, *Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučeniija teksta*, in: *Trudy* 4 (1969), 206-238: *Jenes System*, "unter dessen Einfluß die Bedeutungsverschiebungen" der natürlichen zur poetischen Sprache erfolgen, ist im Symbolismus die "Sprache der Relationen" (Musik, Mathematik), im Futurismus die "Sprache der Dinge" (sichtbares Bild der Welt, Malerei) und im Akmeismus die "Sprache der Kultur" (schon existierende Texte in der natürlichen Sprache, 229f.). Im Gegensatz zu Žirmunskij (s.o.) sieht EJCHENBAUM, *Anna Achmatova. Opyt analiza*. Pg. 1923, die Akmeisten als Fortsetzer der ästhetizistischen Linie des Symbolismus, wogegen die Futuristen die eigentlichen Überwinder des Symbolismus gewesen wären.

28. M.PANOV, Stilistika, in: *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo. Prospekt*, Alma Ata 1962, 101ff.
29. Vgl. *Der russische Formalismus*, 99-172.
30. Zum Zitatcharakter des Akmeismus (*citatnost'*) vgl. R.TIMENČIK, Principy citirovanija u Achmatovoj v sopostavljeni s Blokom, in: *Tezisy I vsesojuznoj III. konferencii...*, 124-128 (liefert eine sehr originelle Typologie des Zitierens im Akmeismus); R.TIMENČIK, K semiotičeskoj interpretacii 'Poëmy bez geroja', in: *Trudy* 6 (1973), 438ff. (Zitatomontage bei der Achmatova).
31. Zur Konkretisierung und "Verdinglichung" des poetischen Wortes im Akmeismus vgl. P.MEDVEDEV, *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskiju poëtiku*, L. 1928, 83ff. - Vgl. ebenfalls Ju.TYNJANOV, *Promežutok*, in: *Russkij sovremennik* 4 (1924), 209-223; B.ĖJCHENBAUM, *Achmatova*, 76f.; A.SOLA, *Mandel'stam, poeticien formaliste*, in: *Revue des études slaves* 50/1 (1977), 37-54. - Am klarsten gegen die symbolistische Überlagerung der Dingwelt tritt der junge Pasternak auf - vgl. Ju.M.LOTMAN, *Stichotvorenija ranнего Pasternaka...*, 206ff.: Pasternak stellt die empirische Welt, die sensuell erfahrbar ist, der lügnerischen Welt der Wörter und Phrasen gegenüber; schon insofern steht Pasternak dem Futurismus anfangs näher als dem Symbolismus (229), wogegen er aber auch die akmeistische Intertextualität und *uslovnost'* ablehnte.
32. B.ĖJCHENBAUM, *Achmatova*, 89f. zur dialogischen Ausrichtung der lyrischen Aussage der Achmatova; Ersetzung des symbolistischen Prinzips der Instrumentierung, das verbunden ist mit der Vorstellung eines passiven, kollektiven Zuhörers, durch die Konzeption des lyrischen "Redens" als "Artikulationsprozeß" (119), der Hinwendung des Dichters zu einem konkreten Zuhörer.
33. Postsymbolistische Aspekte des Symbolismus selbst sind zu suchen in der artistischen Linie des ästhetischen Immanentismus und in der sensualistisch-impressionistischen Tendenz des Futurismus. Besonders deutlich wird der Zusammenhang in dem über den Impressionismus hinausweisenden Drang zur *A b s t r a k t i o n* (BELYJ, *Simvolizm*, 450f.); die im späten Symbolismus wirksamen Säkularisierungstendenzen dominierten dann im Futurismus (ibid. 48f.). Zu der symbolistischen artifiziell-handwerklichen Orientierung (Konzept des *chudožnik remeslennik*) vgl. A.BELYJ, *Simvolizm*, 429ff, 450ff. und V.IVANOV, *O novejšich teoretičeskich iskánjach v oblasti chudožestvennogo slova*, in: *Naučnye izvestija* 2 (1922), 176f.
34. Zur Theorie der "Realisierung" bzw. "Entwicklung" und "Metamorphose" vgl. R.JAKOBSON, *Novejšaja russkaja poëzija*, 42ff. und ŽIRMUNSKIJ, *Poëzija A.Bloka*, 50ff.; zusammenfassend vgl. *Der russische Formalismus*, 128ff.
35. R.GRÜBEL, *Zwischen "Leier" und "Trommel"*. Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer avantgardistischer Lyrik, in: *Wiener slavistischer Almanach* 2 (1978), 25-57.
36. I.A.ČERNOV, *Poëtiki i poëtika vostočno-slavjanskogo barokko*, in: *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I* (5), Tartu 1974, 109-115: Die barocke Auffassung der "Poetik als Metaphorik" (114) und als "Rhetorik" (ibid.) bildet eine mögliche Grundlage für den typologischen Vergleich.

Č. verweist auf die Konzentration des Barock auf die "Gemachtheit" (*sdelannost'*) und den generativen Aspekt der Poetik. Im Barock ist die "Poetik eine Hermeneutik", da die "Entwicklung einer neuen Sprache der Kunst Vorbereitungen in ihrem Verständnis verlangt", wobei dem "hermeneutische Verfahren in die Struktur der Literatur selbst" eindringen (*ibid.*): Der Kode wird als "Einstellung auf das Verstehen" entblößt, die Intention auf den Adressaten bekundet sich im Überwuchern der Dedikationen, Vorworte etc. Auch der Topos der "Welt als Buch" kommt im Barock auf (115); vgl. auch I.A.ČERNOV, *Opyt tipologičeskoj interpretacii Barokko*, in: *Trudy* 6 (1973), 98ff. -

SMIRNOV 1979d liefert einen typologischen Vergleich zwischen Barock und Futurismus: Im Barock werden die "Objekte des sozio-physischen Milieus den Einheiten auf der Ausdrucksebene gleichgestellt, die die Rolle von gesuchten Größen übernahmen" (im Gegensatz zu den Ebenen des Inhalts und der Referenz des Welt-Textes, die als Gegebenheit aufgefaßt wurden). Der Futurismus identifiziert dagegen die ideologische Realität mit der sozio-physischen, wobei sowohl für den Futurismus als auch für das Barock als gesuchte Größe gerade die bezeichnende Seite des verdinglichten Zeichens diente. Barock und Futurismus basierten auf demselben systembildenden Paradox - der "Vermischung von Dingen und Zeichen" (337); gemeinsam war beiden auch die Konzeption der "räumlichen Zeit" (338) sowohl im historischen als auch syntagmatischen Kontext (Anachronismen, Vorliebe für Palindrome etc.). Dynamisierung des Raumes, Hypertrophie der Dimensionen, Asymmetrie, Dissonanzen etc. verbinden Barock und Futurismus ebenso wie die ausgeprägt kombinatorische Tendenz ihrer Poetiken (345), die Vorliebe für den Zufall, das Spiel (Schach), die Sprachspiele (Kalauer) und die Metamorphosen zwischen belebten und unbelebten Zuständen. Beide Systeme zeichnen sich durch eine ikonische Auffassung des Wortzeichens aus (Lettrismus, Lautgedicht etc.), Vorliebe für "poetische Etymologien" und "realisierte Metaphern". Technische Artistik, Überhandnehmen von Selbstverweisen (autothematische Dichtung) unterstreichen die theoretische Orientiertheit beider Systeme. Zum Aspekt des Komischen im Barock vgl. SMIRNOV 1980c.

37. A.BELYJ, *Masterstvo Gogolja*, M.-L. 1934, 268ff.

38. B.A.USPENSKIJ, *Historia sub specie semioticae*, in: *Materialy vsehojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam I, 5*, 119-130 (der historische Prozeß als Kommunikation, wobei der "Text der Ereignisse vom Socium gelesen wird"); J.LEVÝ, *Generative Poetik*, in: *Sign, Language, Culture*, 106-117, sieht die Möglichkeiten zu einer semiotischen Analyse ästhetischer Standards darin, daß "Elementarsegmente der ästhetischen Norm..da zu tendieren, sich einer binären Entwicklung zu unterziehen" (111). So führt die literaturgeschichtliche Entwicklung vom Standard A zum Standard Nicht-A, d.h. zu seiner Negation (wie z.B. in der Opposition der Idiolekte "Klassik"/"Romantik"). Levý spricht explizit von einer "Syntax der Normen" (112). Zum Problem der Irreversibilität der Zeit in der Evolution vgl. Ja.F.ASKIN, *Kategorija buduščego i principy ee voploščeniya v iskusstve*, in: *Ritm, prostranstvo i vremena v literature i iskusstve*, L. 1974, 69 (zur Relation zwischen "Wiederholbarkeit" und "Inversibilität" z.B. beim Memoiren schreiben; "die Zeit, die die Irreversibilität verloren hat, wird als Raum wahrgenommen..").

39. Leider fehlt hier der Platz für einen Vergleich der Periodentypologie S.s mit jener Lotmans, die dieser auf der Grundlage seines kultursemiotischen Modells aufbaut: vgl. LOTMAN, Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.-19. Jahrhunderts, in: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, 378-411. Übereinstimmung mit S. herrscht in dem Prinzip, daß ".die Logik der inneren Entwicklung eines kulturellen Zyklus in seinen dominierenden Strukturen als Ausschöpfung einiger allgemeiner Möglichkeiten der Semiose, als progressive Bereicherung des Kommunikationssystems aufgebaut" ist (ibid. 381). Neben den archaisch-primitiven Kulturtypen beschäftigt sich Lotman v.a. mit den Kultur- und Periodentypen des Mittelalters, der Renaissance, Aufklärung, Romantik, Klassizismus, Realismus, Symbolismus, Avantgarde etc. Im Gegensatz zu S. sind aber bei L. die Grenzen zwischen den Epochen- und Periodentypen nicht so ausgeprägt.
40. SMIRNOV 1977b:314; SMIRNOV 1979a:5f.
41. Zum Begriff der *N u l l s t u f e* und des Ausgangsniveaus vgl. Ju.LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, München 1972, 151; ders., Beobachtungen zu Strukturprinzipien im Schaffen des frühen Gogol', in: *Aufsätze*, 278, ibid., 338.
42. GREIMAS, *Strukturelle Semantik*, 137, geht vom Prinzip einer unterschiedlichen Duration von Strukturtypen aus. Die Analyse, die die diachronischen Transformationen der Struktur zu explizieren sucht, darf nicht die Zerlegung des Textes in Abschnitte verwenden, die den "vollen" Realisierungen der Strukturen korrespondieren, sondern muß im Gegenteil eine Aufteilung des Textes in übereinandergelagerte Sequenzen bewirken, die auf beiden Seiten der Freizonen jeweils eine Mischzone aufweisen, in der die überlebenden Strukturen mit den an ihre Stelle tretenden, neu ausgearbeiteten Strukturen koexistieren (137). Im dem Maße, als die Beschreibung an den im Korpus manifestierten diachronischen Transformationen interessiert ist, bilden die Mischzonen für sie privilegierte Text-Sequenzen (ibid.). - Zur Konzeption des "kollektiven Gedächtnisses" vgl. LOTMAN, B.USPENSKIJ, O semiotičeskom mehanizme kul'tury, in: *Trudy* 5 (1971), 147 (*pamjat' kollektivna* als "Verhaltensprogramm").
43. SMIRNOV 1972b analysiert das Modell der *K a u s a l i t ä t* im russischen Postsymbolismus (bei Achmatova, Pasternak, Majakovskij).
44. S. beschäftigt sich freilich nicht mit jenen Zeichenprozessen, die es mit dem Ausdruck der Präsupposition zu tun haben - also v.a. mit den deiktischen und reflexiven *I n d i c e s*, die die Modalität des Verhältnisses von Se und Referent regulieren, d.h. die Intentionalität der Aussage ausdrücken (vgl. TITZMANN, 263f.).
45. Vgl. die kurze Zusammenfassung bei I.I.REVZIN, *Sovremennaja strukturnaja lingvistika. Problemy i metody*. M. 1977, 22off. Zu den semantischen Transformationen vgl. die bibliographischen Angaben bei V.G.GAK, *Semantičeskaja struktura slova kak komponent semantičeskoj struktury vyskazyvanija*, in: *Semantičeskaja struktura slova. Psicholingvističeskie issledovanija*, M. 1971. Vgl. auch den Überblick in der Einleitung zu Ju.D.APRESJAN, *Leksičeskaja semantika. Sinonimičeskie sredstva jazyka*, M. 1974;

I.A.MEL'ČUK, *Opyt teorii lingvističeskich modelej 'Smysl---Tekst'*, M. 1974; zur Modalsemantik vgl. den Sammelband *Lingvističeskaja semantika i modal'naja logika*, M. 1967.

46. Vgl zu diesem substitutiven Symbol-Begriff die noch immer nicht entsprechend gewürdigte Semantiktheorie bei A.A.POTEBNJA, *Is zapisok po teorii slovesnosti*, Char'kov 1905, 30f.
47. Diesem Transformationstyp (1) sind nach SMIRNOV 1977b:317 folgende Typen des *K o m i s c h e n* bzw. des *L a c h e n s* zugeordnet: Es ist die "komische Symbolik", die in der Umbildung der Wortzeichen und ihrer Referenten besteht (v.a. in den Gattungen der Parodie). Die komische Symbolik ist an einen Kreis von Eingeweihten adressiert. Mit ihr kontrastiert das "*a l l e - g o r i s c h e*" Lachen bzw. der komische Konsensus, der eine Transformation der Inhaltsebene der Rede darstellt, wobei die Prozedur der Trennung der Merkmale aktualisiert wird, die die bezeichneten Gegenstände oder Situationen erkennbar machen. Der komische Konsens bricht die semantische Abhängigkeit zwischen Zeichen und Gegenstand der Bezeichnung, indem er an ihre Stelle eine neue Abhängigkeit setzt, die der früheren entgegengesetzt ist. Die Komik der Sprache und die Ironie verfremden die Ausdrucksmittel der Sprache, indem sie die Verbindung zwischen Zentrum und Peripherie der Sprachkultur vermengen, wogegen das allegorische Lachen, das die Beziehung zwischen Welt der Zeichen und Realität umformt, den kulturellen Institutionen den Charakter eines dynamischen Systems geben. Zur Struktur des Komischen vgl. auch SMIRNOV 1980c (Komik und Lachen im Barock).
48. SMIRNOV 1977b:316 identifiziert mit dem Transformationstyp (2) folgende komischen Verfahren: komische *H o m o n y m i e* bzw. *I r o n i e* - als Aktualisierung von Einheiten, die in die Ebenen des Inhalts und der Referenz der Rede eingehen (bei gleichzeitiger Unaktualität der Ausdrucksebene). Die Ironie beseitigt die wechselseitig-eindeutige Beziehung zwischen den Wortzeichen und ihrem begrifflich-referentiellen Inhalt, mindert das Sa auf eine lügenhafte Form herab, die direkt dem widerspricht, was der Autor der ironischen Aussage im Auge hatte. Dagegen wird die Gattung der komischen *S y n o n y m i e* oder der *S p r a c h - k o m i k* hervorgerufen durch Bedingungen auf der Ebene des Ausdrucks, für welche Inhalt und Umfang der Bedeutungen als vorgegeben gelten. Dieses Lach-Genre kehrt jenen Vektor um, der die Richtung von der Peripherie zum Zentrum einer Kultur bezeichnet, wodurch auch die Wertigkeit des Wortes eine Umkehrung erfährt.
49. Nach SMIRNOV 1977b:315 gestattet der Transformationstyp (3) zwei komische Genres: Das *m e t a p h o r i s c h e* Lachen bzw. die *T r a v e s t i e* werden gebildet durch das Eindringen neuer Sa-Merkmale in die Aussagen, die über stabile Referenz-Inhalte verfügen. Die komische Metapher erzeugt eine Umorganisation der kulturellen Werte, indem sie ein und demselben bezeichneten Gegenstand kontrapositive Wertzeichen zuschreibt und einander wechselseitig ausschließende Eigenschaften. Dagegen untergräbt die komische *M e t o n y m i e* die Vorstellung von der Kultur als von einer autonomen raum-zeitlichen Ausdehnung. Im Rahmen der non-verbalen Kommunikation entspricht der Travestie die mimetische Grimasse und dem Grotesken die Entblößung. Das *m e t o n y m i s c h e* Lachen bzw. die *G r o t e s k e* ist dadurch charakterisiert, daß in ihm die Klassen der bezeichneten Objekte verändert werden, wogegen die Ebenen des Ausdrucks und

Inhalts der Rede gleichbleiben. Die Umwandlung des Umfangs einer Bedeutung hängt davon ab, wie sich die transformierten und die transformierenden Objektklassen untereinander verhalten; sie besteht weiters in der Ersetzung von Teilen und Klassen durch die ganzen Klassen, Ersetzung des Teils durch den Teil, des Ganzen durch den Teil oder der ganzen Klassen durch eine leere Klasse. Das groteske Lachen hebt die Grenzen zwischen Natürlichem und Künstlichem auf. Die Wechselwirkung zweier Bedeutungsumfänge (des gegebenen und des gesuchten) ist nicht nur gleichzeitig (paradigmatisch), sondern auch in der Abfolge (syntagmatisch) realisiert.- Zur selben Problematik (von Ma und Me) vgl. SMIRNOV 1979b:175-203: "Eine Metapher entsteht dann, wenn irgendeinem Bedeutungsumfang zwei verschiedene Inhalte und zwei verschiedene miteinander verbundene Eigenschaften zugeschrieben werden. Das Verhältnis der *Analogie* entsteht dann, wenn einem bezeichneten Objekt ein charakteristisches Merkmal oder eine semantische Position zugeschrieben wird, die bei einem anderen Objekt entlehnt wurde, weshalb beide Phänomene in eine neu gebildete semantische Klasse fallen, ähnlich werden (176). Eine *Metonymie* entsteht als Folge einer Sprachtransformation, die nur den semantischen Umfang einer Sprachkonstruktion ändert. Eine Kontiguitätsassoziation ist nichts anderes als der gedachte Übergang von einem Bedeutungsumfang zu einem anderen.. Die metonymische Mitteilung organisiert nicht die Klassifizierung der Wirklichkeit um, sondern die Geltung der semantischen Mengen, vergrößert oder verringert die Anzahl der Elemente, die in diese oder jene Klasse eintreten." (177)

DÖRING/SMIRNOV 1980b:404ff. behandeln die *Katachrese* (als Grundtrope der Avantgarde): Die Katachrese entsteht "als Folge der Veränderung des Umfangs und der kombinatorischen Fähigkeiten der Bedeutungen." Die Katachrese verkleinert, vergrößert oder reorganisiert den Umfang einer Bedeutung auf Kosten der Substitution eines Teils (oder einer leeren Menge) anstelle des Ganzen, des Ganzen anstelle des Teils, eines Teils anstelle eines anderen. Bei diesem Vorgang bleiben aber die Widersprüche zwischen beiden Elementen gewahrt. Dagegen werden in der *Metonymie* Teil und Ganzes verbunden durch das Verhältnis der *representativnost'*, da sie nur die Umfänge der Bedeutungen transformiert, ohne ihre kombinatorischen Fähigkeiten zu berühren noch den Inhalt der Teile oder des Ganzen, d.h. die ersetzenden und ersetzten Teile werden als benachbart (kontig) und nach ihrem differenzierenden Merkmal als ident betrachtet. Dieses metonymische Prinzip organisiert das gesamte nachsymbolistische System (416). Vgl. I.P. SMIRNOV, *Semantika literaturnogo teksta i semantika jazyka*, in: *Jazyk i stil'*, Volgograd 1976.

S. bezieht sich in seiner Metapher-Theorie v.a. auf die Arbeiten von Ju.I. LEVIN, *Struktura ruskoj metafory*, in: *Trudy* 2 (1965), 204ff.; ders., *Russkaja metafora: sintez, semantika, transformacija*, in: *Trudy* 4 (1969), 290-305; ders., *O nekotorych čertach plana soderžanija v poetičeskich tekstach*, in: *Strukturnaja tipologija jazykov*, M. 1966. - Vgl. insbes. auch B.M. GASPAROV, *Nekotorye aspekty semiotičeskoj orientacii vtoričnych modelirujuščich sistem*, in: *Semiotyka i struktura tekstu*, 33ff.

50. Dem Transformationstyp (4) entspricht die vollständige, transrationale Umbildung aller dem Autor der komischen Aussage gegebenen signifikativen Komponenten (z.B. komische Glossolalie), dem das "*Minus-Lachen*" gegenübersteht (SMIRNOV 1977b: 317 und SMIRNOV 1978:193).

51. SMIRNOV 1979b:177ff. ordnet den vier Modalitäten bzw. logischen Grundoperationen jeweils analoge semantische Figuren zu, wie wir sie am Beispiel der russischen Bylinen beobachten können.
52. Vgl. dazu *Der russische Formalismus*, 172, 222, 44of.
53. A.GREIMAS, *Strukturele Semantik*, 141, bezieht sich auf die Kategorien der "Modalitäten", die logisch den Prädikaten vorausgehen und den Rahmen ihrer Modifikationen konstituieren. Bei Greimas sind die Modalitäten "Teilklassen der Funktionen" und bilden zusammen mit den "Aspekten" (die zur Klasse der Qualifikatoren gehören) die "Prädikat-Operatoren". - Zur russischen Semantik-Theorie der APRESJAN-MEL'ČUK-ŽOLKOVSKIJ-Schule vgl. Ju.D.APRESJAN, *O jazyke dlja opisanija značenij slov*, in: *Izvestija AN SSSR* 5 (1969); ders., *K teorii semantičeskich preobrazovanij*, in: *Informacionnyje voprosy semiotiki, lingvistiki i avtomatičeskogo perevoda*, M. 1971.
54. V.PROPP, *Morphologie des Märchens*, Frankf./M. 1975 (darin weiters: PROPP, Transformationen von Zaubermärchen; Cl.LÉVI-STRAUSS, Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von V.Propp; E.MELETINSKIJ, Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens). E.M.MELETINSKIJ, S.Ju.NEKLJUDOV, E.S.NOVIK, D.M.SEGAL, *Problemy strukturnogo opisanija volšebnoj skazki*, in: *Trudy* 4 (1969), 86ff.; dieselb., *Ešče raz o probleme strukturnogo opisanija volšebnoj skazki*, in: *Trudy* 5 (1971), 63-91, betonen v.a. Lévi-Strauss' Erweiterung des rein syntagmatischen Modells Propps zu einem komparatistisch-paradigmatischen (63); Verweis auf den Unterschied zwischen Mythos und Zaubermärchen, in dem der mythische Gegensatz von "eigen"/"fremd" ergänzt wird um die Vertikale des sozialen Auf- und Abstiegs ("niedrig"/"hoch"). Zu diesem Unterschied vgl. auch E.MELETINSKIJ, *Poëtika mifa*, 23of. Vgl. auch die zusammenfassende Darstellung bei R.LACHMANN, Die Propp-Nachfolge in der sowjetischen Forschung, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Beiheft 8, Göttingen 47-70.
55. Die Transformation der hier angedeuteten Kategorien der "Bedeutungshaftigkeit" (*značimost'*) in konkrete Bedeutungen führt zu "Knoten-Kategorien", die die Modalitäten der I.Ordnung überlagern (z.B. "Gerichtetheit des Objekts", "Exteriorisierung des Subjekts", "Interiorisierung des Objekts" etc.). Auf diese Weise entwickeln sich topologische und temporale Bedeutungen. S. beläßt es bei dem Hinweis, daß ein und dieselbe künstlerische Bedeutung mit unterschiedlichen Gegenständen der Referenz verbunden sein kann (184). Was weiterhin ausgeklammert bleibt, ist der gesamte Bereich der kommunikativen Funktionen der Semantik, wie ihn z.B. Ju.I.LEVIN skizziert in: *Lirika s kommunikativnoj točki zrenija*, in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973, 178-195.
- SMIRNOV 1977a:173 bezieht sich nur sehr oberflächlich auf das generative Modell A.K.ŽOLKOVSKIJS und Ju.K.ŠČEGLOVS, die auf dem *Smyel* ↔ *Tekst*-Modell und der Transformationsgrammatik eine generative Poetik aufbauen: *K ponjatijam 'tema' i 'poëtičeskij mir'*, in: *Trudy* 6 (1973), 143-167. Das "Thema" ist hier jenes Ausgangselement, das im künstlerischen Text entwickelt wird (dieses *razvertvanie*-Prinzip wurzelt tief in der poetischen Semantik des russischen Formalismus!) - und zwar mit Hilfe von Ableitungsverfahren, die in der metasprachlichen Aufzeichnung als "Ausdrucksverfahren" (*priemy vyrazitel'nosti*) beschrie-

ben werden: Sie sind Transformationen, die die semantischen Einheiten (Themen) miteinander verbinden, keinesfalls aber verwechselt werden dürfen mit den konkreten Schaffensprozessen" in der Texterzeugung (147). A.K.ŽOLKOVSKIJ, Ju.K.ŠČEGLOV, *Matematika i iskusstvo (poštika vyrazitel'nosti)*, M. 1967, 7, unterstreichen, daß Thema und Ausdrucksverfahren Konstrukte sind, die nicht den Akt der Performanz sondern ausschließlich die Kompetenz (als statisches System von Regeln) erfassen. Grundsätzlich unterscheiden sie etwa zehn Ausdrucksverfahren: KONKRETISIERUNG (*konkretizacija*), VERGRÖßERUNG (*uveličenie*), WIEDERHOLUNG (*povtorenie*), ZERLEGUNG (*razbienie*), VARIATION (*var'irovanie*), KONTRAST, ZUFUHR (*pođača*), KONGRUENZ (*sovměšenie*), ÜBEREINSTIMMUNG (*soglasovanie*) und VERKÜRZUNG (*sokraščenie*). Diese Verfahren sind miteinander kombinierbar und erfassen auf diese Weise alle klassischen semantischen und syntaktisch-textuellen Figuren. Am nächsten kommt S. diesem System der Ausdrucksverfahren in seiner Darstellung der drei Typen der Transformationen der Modalitäten: Die "eigentlich-semantischen Verfahren" (185) gliedern sich in "kontrastive Ersetzung" (*kontrastnaja zamena*), "Ellipse", d.h. Ersetzung eines Elements und seines Anti-Elements durch Null, "Kongruenz" (*sovměšenie*), d.h. Einschluß, Inklusion (*vkļjuženie*) der Merkmale eines von zwei nichtzusammengehörigen Elementen in der Menge der Merkmale eines anderen, "Übereinstimmung" (*soglasovanie*), d.h. nicht-leere Überschneidung nichtzusammenhängender Elemente, wobei diese ausgetauscht werden durch unvollständige Sätze von Merkmalen. Die "pragmatisch-semantischen Transformationen" gliedern sich in folgende Typen: "Wiederholung" (*povtorenie*), d.h. Identität, Multiplizierung der Vereinbarkeit, der Kongruenz, "Aufspaltung" (*rasščepenie*), d.h. kongruente Knoten werden inkongruent, ihre Überschneidung ist leer, "Transferierung durch ein anderes" (*provedenie čerez raznoe*), d.h. Inklusion; ein kongruentes Element wird durch ein anderes impliziert, "Hinzufügung" (*dobavlenie*), d.h. bei kongruenter Bedeutung tritt ein gemeinsamer Teil auf; das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. In der dritten Transformationsklasse, der "semantisch-syntaktischen" (d.h. der Umformung der Sequenz) haben wir folgende Gliederung: "Konversion" (*perevešivanie*) der Knoten, "Zufuhr bzw. Einfuhr" (*pođača*), d.h. Inversion der zusammengesetzten Implikationen, "Entfaltung" (*rasvertyvanie*), d.h. natürliche Reihenfolge der Knoten, "Travestie", d.h. kontrapositive Reihe der Sequenz. S.s Begriffe *rasščepenie* und *dobavlenie* entsprechen den Begriffen *sokraščenie* und *uveličenie* bei ŽOLKOVSKIJ und ŠČEGLOV.- Interessant wäre auch ein Vergleich der semiotischen Verallgemeinerungen der Thesen Propps bei I.I.REVZIN, K obščesemiotičeskomu istoikovaniju trech postulatov Proppa, in: *Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru. Sbornik statej pamjati Vladimira J. Proppa*, M. 1975, 77-91.

56. GREIMAS, *Strukturele Semantik*, 141f. unterscheidet bekanntlich vier Aktanten und zwei Cirkumstanten (158f. Auseinandersetzung mit Propps aktantieller Definition des russischen Zaubermärchens). GREIMAS, Zur Interpretation der mythischen Erzählung, in: *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt u. Neuwied 1972, 105ff., erweitert den Ansatz seiner "strukturellen Semantik" um eine *narrative* Dimension (Verlagerung des Objekts der Interpretation von den Aussagen [*énoncés, vyskazyvanija*] zu den Erzählungen, Aussagesequenzen); Erweiterung der Konzeption um die Beschreibung des *Kontextes*, da ohne die

außertextuellen Informationen die narrative "Isotopie" nicht festzulegen wäre. Schließlich darf das "sprechende Subjekt" bzw. der Leser nicht als "Invariante der mythischen Kommunikation aufgefaßt werden" (105). Im Modell der "strukturellen Semantik" wird das G e r ü s t des Mythos (*armature*) und Aspekte des Kode erfaßt - nicht aber die "Nachricht" (*message*) selbst, da die narrative Isotopie von einer bestimmten anthropozentrischen Perspektive bestimmt wird (108). - GREIMAS, Elemente einer narrativen Grammatik, in: *Strukturalismus*, Köln 1972, 47ff., geht es um den Versuch der "Aufstellung einer Vermittlungsinstanz zwischen den Tiefenstrukturen und der sprachlichen Manifestation" (Oberfläche). Die narrativen Strukturen bilden innerhalb der in dieser Vermittlungsinstanz autonomen semiotischen Struktur einen eigenen Bereich (49). Der auf der Ebene der Tiefengrammatik liegenden "syntaktischen Operation" entspricht auf der Oberflächen-ebene das "syntaktische T u n" (55): So wird in die Grammatik eine "anthropomorphe Kategorie" eingeführt. Während in der l o - g i s c h e n Operation das Subjekt dieses Tuns in Klammern gesetzt ist, "impliziert ein T u n , sei es praktisch oder mythisch, eben weil es Aktivität ist, ein menschliches S u b j e k t . Das T u n ist eine Operation, die durch Adjunktion des Klassen 'menschlich' spezifiziert wird." (ibid.) Freilich handelt es sich hier nicht um ein reales Tun, sondern um eines, das Nachrichten "transkodiert", sprachlich gefaßt ist.

57. Vgl. A.K. ŽOLKOVSĀIJ, Ju.K. ŠĀEGLOV, *Matematika i iskusstvo*, 28f.
58. G.GENETTE, *Strukturalismus und Literaturwissenschaft*, in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1970, 79.
59. Ebenso wie V.V. IVANOV, *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*, 6off. oder Ju.M. LOTMAN, O.M. Frejdenberg kak issledovatel' kul'tury. Publikacija Ju.M. Lotmana, in: *Trudy* 6 (1973), 482ff. bemüht sich S. (SMIRNOV 1972b:285f.), jene mythologisch-anthropologische Schule der späten 20er bis in die 40er Jahre in ihrer wahren Bedeutung zu rehabilitieren und die produktiven Tendenzen unter dem Dogmatismus des "Marrismus" hervorzuholen. Besonderes Interesse verdient hier die Arbeit O.M. Frejdenbergs, die neben jene von Propp und Bachtin gestellt wird (LOTMAN, ibid., 482), neben Vy-gotskij und Marr, Luria und Eĵzenštejn (IVANOV, ibid., 6of.). Neben der zusammenfassenden Würdigung dieser Periode bei E.M. MELETINSĀIJ, *Poëtika mifa*, 128f. vgl. vor allem die glänzende Studie von S.S. AVERINCEV, 'Analitičeskaja psihologija' K.-G. Junga i zakonomernosti tvorčeskoj fantazii, in: *O sovremennoj burĵuaznoj estetike*, Vyp. 3, M. 1972, 110-1155. Die Rückbesinnung auf die heimische kulturanthropologische Tradition hat zu einer wesentlichen Vertiefung der strukturellen Poetik und Kunsttheorie ebenso geführt wie zu einer völlig neuen Dimension in der Kultursemiotik. Dabei konzentriert sich das Interesse v.a. auf den Zusammenhang zwischen dem a r c h a i s c h e n Denken und dem künstlerischen Denken auf der strukturellen Ebene. Die von C.G. Jung beschriebenen archetypischen Grundsituationen werden von der strukturellen Mythentheorie - im Gegensatz zur von der Romantik geprägten Mythologie des 19. Jahrhunderts - weniger auf der ikonologisch-thematischen Ebene als auf der Ebene der abstrakten, universellen Ur-Oppositionen analysiert, wie sie v.a. in der orientalischen, ostasiatischen Mythologie vorherrschten (AVERINCEV, ibid. 114) und wie sie auch eine Analyse der indo-germanischen und urslavischen Weltsysteme ergeben (vgl. V.V.

IVANOV, V.I. TOPOROV, *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy*, M. 1965; D.M. SEGAL, *Antinomičnost' i archaičeskaja kul'tura*, in: *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem*, M. 1962, 39-45 oder Ju.M. LOTMAN, *O mifologičeskom kode sjužetnych tekstov*, *ibid.*, 86-90, um nur einige charakteristische Beispiele zu nennen).

Ausgangspunkt einer Integration der **Archetypologie** in die strukturelle Anthropologie und semiotische Mythentheorie scheint der Begriff des Archetyps selbst zu sein, der auch in der Definition C.-G. Jungs (wenn auch nicht in all seinen Studien) einen ausgeprägt "strukturellen" Charakter hat: Danach handelt es sich bei den Archetypen um a priori sich bildende Vorstellungen des Menschen, die den Charakter von "Schemata" und nicht von ikonologisch fixierten, allegorischen "Bildern" haben. Der Archetyp hat keinen "Inhalt", sondern einen rein "formalen Charakter". Den inhaltlichen Charakter erhält er nur dann, wenn er in das Bewußtsein dringt ("aufsteigt") und dort mit Erfahrungselementen erfüllt wird. Er ist gleichsam das "Achsenystem" eines Kristalls.. "Der Archetyp an und für sich ist ein leeres formales Element..", ein transformationelles Prinzip (C.-G. JUNG, *Von den Wurzeln des Bewußtseins*, Zürich 1954, 95f.). Dieses apriorische Schema konnte also leicht in das System der universellen logischen und semantischen Transformationen (der Semiotik) integriert werden. Von hier aus war nun die Frage nach den archetypisch-mythologischen Grundlagen der Kunst und Dichtung neu zu stellen. Dieses Interesse an der "unbewußten Zuwendung" der neuzeitlichen Künstler "zu den Ursprüngen" (IVANOV, TOPOROV 1965:238) hat die Mythentheorie ebenso befruchtet wie die Kunst- und Kulturtheorie. SMIRNOV 1977b: 288f. fordert die Analyse der "Transformationsgeschichte archaischer Oppositionen", von "Kern-Metaphern" und all jenen typologischen Kategorien, die das Weltbild des Künstlers formen. PANČENKO/SMIRNOV 1971:33ff. analysieren den Rückgriff Majakovskijs und Chlebnikovs auf die ästhetischen Archetypen und "Kern-Bilder", die nicht weiter zerlegbare Bild-Einheiten darstellen, deren transformationelle Variante das "Bild-Motiv" darstellt (36). - SMIRNOV 1978 verallgemeinert diese Thesen zu einem allgemeinen Entwurf eines *mifopoëtičeskij podchod* in der Kunst- und Kulturgeschichte (dargestellt am Beispiel der Analyse von Majakovskijs Gedicht *Vot tak ja sdelalsja sobakoj*). Weitere Beiträge zur "Mythopoetik" im selben Sammelband: *Mif, fol'klor, literatura*, L. 1978. - V.V. IVANOV, Ju.M. LOTMAN, A.M. PĴATIGORSKIJ, V.N. TOPOROV, B.A. USPENSKIJ, *Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur*, 15f. betonen das Phänomen der "Ästhetisierung ehemals mythologischer und ritueller Texte und Zeichen bzw. umgekehrt die "künstlerliche Mythologisierung" des Vergangenen, *ibid.* 24); V.V. IVANOV, *Struktura stichotvorenija Chlebnikova 'Menja pronosjat na slonovyh'*, in: *Trudy* 3 (1967), 156-171; Ju.M. LOTMAN, *Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen*, in: *Aufsätze*, 3off. (Gegenüberstellung von mythischem und narrativem Sujet); Ju.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ, *Mif-imja-kul'tura*, in: *Trudy* 6 (1973), 282-303, beschäftigen sich mit dem Problem der "beständigen Versuche einer Übertragung der mythologischen Texte in kulturelle Sprachen des nicht-mythologischen Typs" (293), was in der modernen Kunst zu *metaphorischen* Konstruktionen führt. Im System des Mythos dagegen ist eine Metapher undenkbar. In der weiteren Folge wurden aber auch die Metaphern paralysiert (v.a. durch die Technik der "Realisierung der Metapher" - etwa im

- Futurismus und im Surrealismus). Charakteristisch für die "Pseudomythen" (der Moderne) ist ihre völlige Rückübersetzbarkeit in die "nichtmythologische Sprache" der Kultur (295/6); Poesie und Mythos sind Antipoden, wogegen es zwischen mythischem und wissenschaftlichem Denken methodische Analogien gibt (300). Vgl. weiters V.N.TOPOROV, O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s arhaičnymi schemami mifologičeskogo myšlenija, in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973, 226ff.- Zusammenfassender Forschungsbericht bei M.HOPPÁL, *Mythology as a System of Signs (Semiotic trends in Soviet comparative mythology)*, in: *Slavica* XIV, Debrecen 1976, 181-195.
60. Vgl. damit schon bei VESELOVSKIJ, Poëtika, Tom I/II, in: *Sobr. soč.* SPb. 1913, 2f. die Idee, daß durch die zeitliche Distanz zwischen heutigem Betrachter bzw. Literaturhistoriker und in der Geschichte zurückliegendem Werk ein Abstraktionseffekt hervorgerufen wird, der die "schematische Nacktheit" und Entblößtheit der Verfahren besonders klar hervortreten läßt. So ist die "Zeit ein großer Vereinfacher" (*velikij uprostitel'*, *ibid.*), der die komplexen Phänomene verkürzt, schematisiert und in ihrer "Wiederholbarkeit" bzw. Invarianz bewußt macht.
61. Zum Prinzip des "Oszillierens" bzw. "Flimmerns" vgl. im Rahmen des russischen Formalismus Ju.TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, L. 1924 und in: M. 1965, 90 (im Bereich der Verssemantik) und V.B.ŠKLOVSKIJ, *Chod konja*, M.-Berlin 1923, 78 (zur theatralischen Verfremdung als *mercajuščaja illuzija*). Diese formalistisch-romantische Konzeption hat Eingang gefunden v.a. bei LOTMAN, *Tezisy k probleme 'Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem'*, in: *Trudy* 3 (1967), 139f. - Das Zitat stammt aus GREIMAS, *Strukturele Semantik*, 66.

A b k ü r z u n g e n

- PANČENKO/SMIRNOV 1971 =Metaforičeskie archetipy v rusškoj srednevekovoj slovesnosti i v poézii načala XX v., in: *TODRL* XXVI (1971), 33-49
- SMIRNOV 1972a =Ot skazki k romanu, in: *TODRL* XXVII (1972), 284-320
- SMIRNOV 1972b =Pričinno-sledstvennyje struktury poëtičeskich proizvedenij, in: *Issledovanija po poëtike i stilistike*, L. 1972, 212-247
- SMIRNOV 1977a =Chudožestvennyj amysl i evoljucija poëtičeskich sistem, M. 1977
- SMIRNOV 1977b =Drevnerusskij smech i logika komičeskogo, in: *TODRL* XXXII (1977), 305-318
- SMIRNOV 1978 =Mesto "mifopoëtičeskogo" podchoda k literaturnomu proizvedeniju sredi drugih tolkovanj teksta (o stichotvorenii Majakovskogo "Vot tak ja sdelalsja sobakoj"), in: *Mifol'klor-literatura*, L. 1978, 186-203
- SMIRNOV 1979a =Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo (na materiale rusškoj literatury XVIIv.)

- in: *Wiener slawistischer Almanach* 3
(1979), 5-26
- SMIRNOV 1979b =Ėpičeskaja metonimija, in: *TODRL* XXXIII
(1979), 175-203
- SMIRNOV 1979c =O poddelkach A.I.Sulakadzevym drevnerusskich
pamjatnikov (mesto mistifikacij v istorii
kul'tury), in: *TODRL* XXXIV(1979), 200-
219
- SMIRNOV 1979d =Barokko i opyt poëtičeskoj kul'tury načala
XX v., in: *Slavjanskoe barokko*, M. 1979,
335-361
- SMIRNOV 1979e =Formirovanie i transformirovanie smysla
v rannich tekstach Gogolja ("Večera na
chutore bliz Dikan'ki"), in: *RL* VII (1979),
585-600
- DÖRING/SMIRNOV 1980a =I.R.DÖRING/I.P.SMIRNOV, Realizm: diachro-
ničeskij podchod, in: *RL* VIII (1980), 1-39
- DÖRING/SMIRNOV 1980b =I.R.DÖRING-SMIRNOVA/I.P.SMIRNOV, "Poëti-
českij avangard" s točki zrenija évoljucii
chudožestvennyh sistem, in: *RL* VIII (1980),
403-468
- SMIRNOV 1980c =O baročnom komizme, in: *Wiener slawisti-
scher Almanach* 6 (1980), 5-15
- Trudy =*Trudy po znakovym sistemam, Semiotikė*
[Tartu]

Лидия Н.ИОРДАНСКАЯ и Игорь А.МЕЛЬЧУК (Montreal)

КОННОТАЦИЯ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКЕ

Посвящается пятидесятилетию

юбилей Юрочки
К.Дереникича Апресяна

Термин *коннотация* встречается в работах по лингвистической семантике весьма часто, однако употребляется он разными авторами в очень разных значениях, причем ни одно из этих значений не является достаточно чётким. Тем не менее, при всей расплывчатости понятия "коннотация" в нём имеется ценное концептуальное зерно, и нам хотелось бы попытаться уточнить это понятие, обеспечив возможность его строгого употребления в семантических и лексико-графических исследованиях естественных языков.

I

Введение

Известные нам употребления термина *коннотация* удаётся свести к двум основным типам (Lyons 1977:176):

- коннотация как логико-философское понятие;
- коннотация как лексикографико-лингвистическое понятие.

1. Логико-философское понимание коннотации (восходящее, по-видимому, к Дж.С.Миллю) основано на противопоставлении коннотации и денотации.

Коннотация некоторого имени (= лексемы) – это, грубо говоря, смысл имени, или его интенционал (Р.Карнап), то есть содержание соответствующего понятия; денотация же имени есть его экстенционал, т.е. объём соответствующего понятия (совокупность подходящих под него объектов). Впрочем, указанная интерпретация обоих терминов не проводится в научной литературе достаточно последовательно (так, например, денотацию нередко понимают в смысле 'денотат' или 'референт')¹; к тому же, современные термины *интенционал*, *экстенционал* и *референт* представляются нам более чёткими и потому – предпочтительными. В связи с этим, мы предлагаем лингвистам пользоваться только этими последними терминами и полностью отказаться от употребления термина *коннотация* в логико-философском смысле.

2. Лексикографико-лингвистическое понимание коннотации необычайно широко: оно покрывает столь разные вещи, как "дополнительные, сопутствующие компоненты значения слова", "экспрессивно-эмоциональные обертоны", "модальные и оценочные элементы", "прагматические признаки", "смысловые ассоциации", "стилистические оценки" и т.п., т.е., по ироническому замечанию Т.Хофманна, "все те не поддающиеся описанию и/или неинтересные аспекты значения, которые данный автор не хочет обсуждать" (Hofmann 1976:17). Один из типовых примеров, которыми принято иллюстрировать понятие коннотации, - это английская пара

(1) famous 'широко известный и одобряемый; знаменитый'

vs.

notorious 'широко известный и неодобряемый; пресловутый';

оба слова считаются имеющими одинаковое значение (= 'широко известный'), но разные коннотации (= 'одобряемый' vs. 'неодобряемый').

Мы будем пытаться уточнить понятие коннотации, исходя из указанного круга его интерпретаций, т.е. мы разовьём сугубо лингвистический (или, если угодно, лексикографический) подход к коннотации. При этом в основу нашего понимания и, следовательно, определения мы положим не идею, подсказываемую примером (1) (коннотация как субъективно-оценочный компонент значения), а соображения, намеченные в книге Апресяна 1974:67-68, где коннотации характеризуются как такие смысловые элементы,

(2) "которые отражают связанные со словом [разрядка наша - Л.И., И.М.] культурные представления и традиции, господствующую в данном обществе практику использования соответствующей вещи и многие другие внеязыковые факторы ... Эти элементы не входят непосредственно в семантику слова [разрядка снова наша - Л.И., И.М.]".

Это основополагающая характеристика коннотации иллюстрируется исключительно удачным примером:

(3) осёл vs. ишак (Апресян 1974:67),

где лексемы ОСЕЛ и ИШАК, поставленные Ю.Д.Апресяном в условия острого эксперимента, мгновенно выдают читателю свою семантическую тайну, которую они хранили годами. А именно, обозначая в точности одно и то же животное и будучи почти синонимами (см. ниже толкование этих лексем), ОСЕЛ и ИШАК имеют, как указывает Апресян, совсем разные коннотации: с ослом связывают 'глупость' и 'упрямство',

а с ишаком - 'готовность безропотно выполнять тяжелую и долгую работу'. Данному различию коннотаций отвечает такое же различие переносных значений: ОСЕЛ 2 = '(упрямо) глупый человек мужского пола', ИШАК 2 = 'человек, безропотно выполняющий тяжелую или долгую работу'. Пример (3) и будет нашей путеводной звездой при определении коннотации.

Дальнейшее изложение строится по следующему плану:

- II. Исходный пример: лексикографическое описание слов *осел* и *ишак*.
- III. Определение коннотации; примеры коннотаций и обоснование определения.
- IV. Различение коннотаций и компонентов толкования.
- V. Коннотации в лексикографическом описании естественных языков.
- IV. Заключительный пример: лексикографическое описание слов *сердце* и *голова*.

Важное предупреждение: читатель должен иметь в виду, что наша конструкция носит гипотетический и весьма эскизный характер.

С одной стороны, проблема коннотации теоретически очень сложна и запутанна. Она уходит корнями в такие глубины лингвистической семантики, где это область теряет свое благородное название и незаметно переходит в философию языка. Состояние теории здесь, мягко говоря, оставляет желать лучшего.

С другой стороны, эмпирический материал, который мы сумеем использовать, также далеко не достаточен.

Поэтому наши утверждения отнюдь не претендуют на окончательность. Мы видим свою цель только в том, чтобы внести некоторую ясность в обсуждаемые проблемы и подготовить почву для дальнейших исследований.

II.

Исходный пример:

лексикографическое описание слов *осел* и *ишак*.

То, что предлагается ниже, есть РЕДУЦИРОВАННОЕ лексикографическое описание интересующих нас слов: указываются только толкования и коннотации, но не приводятся лексические функции (не имеющие прямого отношения к теме статьи).

Итак, мы имеем две вокабулы, состоящие каждая из трех лексем.

ОСЕЛ, *осла́*, *осли́*, сущ, муж.

- 1а. Домашнее животное, разводимое в качестве вьючного или упряжного, - высотой в половину человеческого роста, серое, с длинными ушами и тонким хвостом.

16. Самец осла 1а.

Коннотация: '(упрямо) глупый'

2. (Упрямо) глупый [как бы осел 16] человек мужского пола.

ИШАК, *ишакá, ишакí*, сущ, муж.

1а. Осел 1а в Средней Азии.

Коннотация: 'безропотно выполняющий тяжелую или долгую работу'

16. Самец ишака 1а.

2. Человек, безропотно выполняющий тяжелую или долгую работу [как бы ишак 1а].

Приведенные описания нуждаются по крайней мере в трех комментариях:

1. Хотя на первый взгляд ОСЕЛ 1а и ИШАК 1а могут показаться точными синонимами и трактуются как таковые толковыми словарями русского языка (в словарях Ушакова и Ожегова *ишак* определяется просто как 'осел'), в действительности между этими лексемами имеется смысловое различие. Именно, в смысл лексемы ИШАК 1а (и, следовательно лексемы ИШАК 16, определяемой через ИШАК 1а) входит компонент 'в Средней Азии', отсутствующий в смысле лексем ОСЕЛ 1а, б. Ср. восточный вариант "художественного стихотворения", предложенного Остапом Бендером Ухудшанскому:

(4) Цветет урюк под грохот дней,

Дрожит зарёй кишлак.

А средь арыков и аллея

Идет гулять ишак. [И.Ильф и Е.Петров, "Золотой теленок"]

Благодаря наличию компонента 'в Средней Азии' лексема ИШАК 1а была бы совершенно неестественна, например, в "Дон Кихоте": Санчо Панса восседает на *осле*, но никак не на *ишаке*. Абсолютно невозможно заменить слово *осел* словом *ишак* в "Соловьином саду" А.Елока. Христос въехал в Иерусалим на *осле*, а не на *ишаке*, тогда как Ходжа Насреддин появился в Самарканде именно на *ишаке*, а не на *осле*.

2. Принято считать, что в своем фигуральном употреблении слово *осел* обозначает глупого или упрямого человека, что соответствовало бы двум разным коннотациям. Нам кажется, однако, что ОСЕЛ 2 - это только глупый (хотя и по-особому глупый) человек. Так, очевидно, что в выражениях (5) *осел* обозначает глупца, но никак не упрянца:

(5) а. Ну и осел же Скворцов!

б. Он пел отвратительно и фальшивил даже в революционных песнях; и обижался, когда все смеялись.

- Или вы все ослы, или я осел, - говорил он серьезно.

[Л. Андреев, "Рассказ о семи повешенных"]

в. Вот осел - отказался от такого выгодного предложения!

По-видимому, лексема ОСЕЛ 1б вообще не имеет отдельной коннотации 'упрямый'. Такие ходовые выражения, как *упрям*, *как осел*; *ослиное упрямство*; *упрямиться* (*упираться*) *как осел* означают, по нашему мнению, 'по-глупому упрямо', 'глупое упрямство', 'глупо упрянуться' (*упираться*). Сравнение *как осел*, когда оно употреблено при "нейтральном" (не обозначающем упрямство) выражении, означает только 'глупо', но не 'упрямо'. Ср.

(6) а. Я вел себя (поступил), как осел.

б. А он, как осел, выложил все деньги сразу.

Отметим также, что *ослить* значит 'говорить глупости с претензией на остроумие' и не имеет никакого отношения к упрямству.

Тем не менее, для связывания 'упрямства' с ОСЕЛ 1б известные основания имеются. Все дело в ХАРАКТЕРЕ глупости, коннотируемой лексемой ОСЕЛ 1б. Сравним, например, фразы (7) и (8):

(7) Он форменный осел.

(8) Он настоящий дуб.

Хотя (7) и (8) означают, грубо говоря, одно и то же: 'Он глуп', глупость, о которой в них идет речь, не вполне одна и та же. *Дуб* имплицитно означает глупость, мотивированную НЕСПОСОБНОСТЬЮ принимать доводы и размышлять, а *осел* - глупость, мотивированную НЕЖЕЛАНИЕМ принимать доводы и размышлять, т.е. особого рода упрямством.

В связи с вышесказанным единственная коннотация лексемы ОСЕЛ 1б оформляется как '(упрямо) глупый', где круглые скобки показывают факультативность компонента 'упрямо'. Эта же факультативность проявляется и в значении лексемы ОСЕЛ 2, которая в ряде контекстов исключает представление об упрямстве (см., например, (5б) и (6б)).

3. Между переносными значениями слов *осел* и *ишак*, помимо основного различия ('(упрямо) глупый' vs. 'безропотно выполняющий тяжелую или долгую работу'), имеется еще одно различие: лексема ОСЕЛ 2 применима только к мужчинам и мальчикам, т.е. к лицам мужского пола, в то время как лексема ИШАК 2 нейтральна по отношению к полу. Ср. невозможность фразы (9) и абсолютную правильность фразы (10):

- (9) *Она настоящий осел.
(10) Она настоящий ишак.

В связи с этим нам представляется более естественным считать, что коннотация '(упрямо) глупый' присуща лексеме ОСЕЛ 1б, т.е. что это свойство приписывается русским языком именно самцу осла, в то время как коннотация 'безропотно выполняющий тяжелую или долгую работу' присуща лексеме ИШАК 1а - животному вообще, а не только самцу.

Что касается принципиального вопроса о том, почему признак '(упрямо) глупый' не включен нами непосредственно в состав толкования прямого значения слова *осел* (равно как и признак 'безропотно выполняющий тяжелую или долгую работу' не включен в толкование прямого значения слова *ишак*), а представлен как нечто отличное от этого значения, то об этом речь пойдет ниже. Точно так же, будет специально объяснен ниже заключенный в квадратные скобки компонент толкований ОСЕЛ 2 и ИШАК 2.

III.

Определение коннотации; примеры коннотаций и обоснование определения.

Сформулируем теперь наше определение термина *коннотация*.

- (11) **Л е к с и ч е с к а я к о н н о т а ц и я** лексической единицы L есть некоторая характеристика, которую L приписывает своему референту и которая не входит в ее толкование.

Прежде чем пояснять данное определение, мы приведем несколько примеров - коннотации слов *ветер*, *вода* и *воздух* - , которые будут использованы в этих пояснениях.

ВЕТЕР

Коннотации:

1. 'Свободный' (*вольный, как ветер*).
2. 'Быстро перемещающийся' (*мчался, как ветер; как ветром сдуло*).
3. 'Переменчивый' (*держат нос по ветру; знать, (от)куда ветер дует*).³
4. 'Непостоянный' (*ветренный человек; У него ветер в голове*).

ВОДА

Коннотации:

1. 'Недостаточная концентрированность' (*Это не суп, а одна вода!*).
2. 'Бессодержательность' (*Вся первая глава его диссертации - чистая вода!*).

ВОЗДУХ

Коннотация:

1. 'Краиная необходимость' (*Ты нужна мне, как воздух!*).

А. В определении (11) речь идет о коннотациях лексической единицы L, под которой понимается лексема ИЛИ фразема, поскольку в принципе ничто не мешает наличию коннотаций и у фразем, а не только у лексем. Так, в частности, естественно ожидать наличие коннотаций у некоторых фразем, обозначающих конкретные явления действительности (типа *железная дорога, французская болезнь, черный хлеб* и т.п.). Практически в настоящей статье рассматриваются только коннотации лексем; однако с теоретической точки зрения целесообразнее использовать в определении более общее понятие лексической единицы.

Б. Как видно, в (11) определяется не просто коннотация, а лексическая коннотация. Дело в том, что лексическая единица в принципе может иметь также и экстралингвистические, или энциклопедические, коннотации, обусловленные реальными свойствами ее референта. Энциклопедические коннотации никак не связаны с тем или иным языком; именно их имеет в виду Дж.Лич, когда говорит, что коннотации, вызываемые английским словом *baby*, можно вызвать и без слов: показав изображение ребенка или воспроизведя детский плач, гуление и т.п. (Leech 1975:15). Вот типовые примеры энциклопедических коннотаций: большой вес паровоза или танка; питательность мяса; небольшие размеры и беззащитность ребенка; жизненная необходимость воды; шарообразность и твердость человеческой головы.

Такие коннотации не представляют интереса для лингвиста вообще и для нас здесь в частности, хотя они могут активно и плодотворно эксплуатироваться носителями языка. Именно знание энциклопедических коннотаций, т.е. реальных свойств реальных вещей, позволяет говорящему свободно строить некодифицированные языком сравнения и свободно осуществлять метафорические и метонимические переносы значений. Например, понимание функции воды в человеческой жизни обеспечивает производство абсолютно нормальных фраз, вроде фразы (12):

(12) Ты нужна мне, как вода умирающему от жажды путнику в пустыне.

В то же время, по-русски нельзя сказать просто

(13) *Ты нужна мне, как вода.

ибо (13) имеет форму кодифицированного языком сравнения, а в качестве такового при лексеме **НУЖЕН** используется выражение *как воздух: нужен*,

как воздух, но не *нужен, как вода. Тут все дело в лексических коннотациях: только у лексемы ВОЗДУХ, но не у лексемы ВОДА, есть лексическая коннотация 'крайняя необходимость'.

В отличие от энциклопедических коннотаций, лексические коннотации не связаны необходимым образом с объектами и явлениями физического мира. Они закрепляются просто за определенными лексическими единицами, независимо от того, отвечают ли им подлинные (или только мифические) свойства реальных вещей. Так, мы уже видели, что обозначающие в точности одно и то же животное лексемы ОСЕЛ 1б и ИШАК 1а имеют совсем разные лексические коннотации. И хотя вода не менее необходима для жизни человека, чем воздух, русская лексема ВОДА (в отличие от лексемы ВОЗДУХ), не имеет коннотаций 'крайняя необходимость'.

Очевидно, что лексические коннотации сугубо специфичны для каждого данного языка. Статья Isačenko 1972 содержит яркие примеры на различные коннотации у названий одних и тех же животных в русском, немецком и чешском языках. Русская лексема КОЗА 1б 'самка козы 1а' имеет коннотацию 'чрезмерной подвижности, прыгучести' (- Чего прыгаешь, как коза?), а в уменьшительной форме - приятные коннотации 'резвости, игривости, грациозности' (Настоящая козочка! - о быстро и ловко перемещающейся грациозной девочке); немецкая лексема ZIEGE 1б обладает совсем другими (и неприятными) коннотациями: 'глупое поведение' и 'чрезмерная говорливость' (о женщине). Русское ВОЛ коннотирует 'терпеливое трудолюбие' (работает, как вол), а чешское VŮL 'вол' - 'интеллектуальную тупость'. В немецком языке лексема FROSCH 'лягушка' (часто с определением süßer 'сладкий' или lieber 'милый') является стандартным ласкательным наименованием младенца (ср. русское клопик): в чешском соответствующие лексемы - ŽÁBA 'лягушка', ŽÁBE 'лягушонок', ŽÁVKA 'лягушечка' - широко употребляются в качестве фамильярного обозначения девочек-подростков и молоденьких девушек. Однако по-русски назвать ребенка или девочку лягушкой (без специального желания обидеть) - невозможно, ибо коннотации этой лексемы в русском языке совсем другие (в русском лягушка - это только скользкое и холодное: Бр-р-р, будто лягушку в руки взял!; Она была холодная, как лягушка).

Число подобных примеров можно умножать бесконечно, но в этом нет необходимости. Важно лишь подчеркнуть, вслед за А.В.Исаченко, что лексические коннотации, о которых идет речь в настоящей статье, должны обязательно подтверждаться чисто языковыми фактами. Это последнее утверждение мы понимаем следующим образом:

(14)

постулировать лексическую коннотацию С для данной лексической единицы L можно тогда, когда в данном языке существует такая лексическая единица L', в толковании которой имеется компонент, полностью или частично совпадающий с этой гипотетической коннотацией.

Указанная ситуация возникает в следующих трех случаях:

1. Лексические единицы (ЛЕ) L и L' находятся в отношении полисемии (ср. например, ОСЕЛ 16, С = '(упрямо) глупый' vs. ОСЕЛ 2 '(упрямо) глупый человек мужского пола').

2. ЛЕ L и L' находятся в отношении словообразовательной производности (ВЕТЕР, С₄ = 'непостоянный' vs. ВЕТРЕННЫЙ = 'непостоянный (человек)').

3. ЛЕ L входит в состав фразеологического сочетания L', связанного по смыслу с L (ВЕТЕР, С₂ = 'быстро перемещающийся' vs. X-а КАК ВЕТРОМ СДУЛО = 'X чрезвычайно быстро удалился'; ВЕТЕР, С₃ = 'переменчивый' vs. X ДЕРЖИТ НОС ПО ВЕТРУ = 'X меняет свои взгляды и поведение в зависимости от меняющихся обстоятельств')⁴.

В. В соответствии с нашим определением коннотация некоторой ЛЕ не входит в состав собственно значения этой ЛЕ, т.е. не отражается в ее толковании.

Как уже было сказано, в лингвистике коннотацией обычно называют некий второстепенный компонент лексического значения, чаще всего субъективно-оценочный или экспрессивно-эмоциональный. От этой традиции отходит А.В.Исаченко, который в упомянутой выше статье применяет термин *коннотация* не к тому или иному компоненту значения рассматриваемого слова, а к некоторому отдельному значению того же слова, промежуточному между его прямым (= наше L) и переносным (= наше L') значениями. Так, различая СВИНЬЯ 1 'домашнее животное' vs. СВИНЬЯ 3 'грязный человек', Исаченко вводит единицу СВИНЬЯ 2 'грязное животное', которая должна представлять связь между СВИНЬЯ 1 и СВИНЬЯ 3; СВИНЬЯ 2 и называется коннотацией лексемы СВИНЬЯ 1. Еще дальше в направлении различения собственно значения лексемы и ее коннотации пошел Ю.Д.Апресян (1974:67), который, в отличие от А.В.Исаченко, придает коннотации совершенно особый - по сравнению со значением лексемы - статус: "Эти элементы [коннотации] не входят непосредственно в семантику слова... Коннотации должны записываться в особой... зоне соответствующей словарной статье и служить опорой при толковании таких переносных значений

слова, которые не имеют общих семантических признаков с основными значениями". В полном согласии с идеей Апресяна, мы выносим коннотации за пределы толкований.

Предполагается, что в совокупности смысловых элементов, "нагруженных" на данную ЛЕ, т.е. в составе ее означаемого, имеются два принципиально различных типа элементов - I и II. Элементы типа I образуют собственно смысл этой ЛЕ и непосредственно отображаются в семантическом представлении высказывания, к которому данная ЛЕ принадлежит. Эти элементы непосредственно вовлечены в процесс перехода от смысла к тексту и обратно. Элементы же типа II, присущие той же самой ЛЕ, никогда не отображаются в семантическом представлении соответствующих высказываний и никак не участвуют в процессах "Смысл \Leftrightarrow Текст". Их функции - чисто внутрисистемные: на них опираются осознаваемые и эксплуатируемые носителями языка такие семантические связи между различными лексическими единицами, которые не вытекают из наличия в их толкованиях общих компонентов. Элементы типа I выражаются данной ЛЕ, а элементы типа II суть стандартные ассоциации, вызываемые данной ЛЕ в сознании носителей языка. Элементы типа I образуют толкование данной ЛЕ; элементы типа II есть то, что мы и предлагаем называть коннотациями.

Г. Определение (14) не является операционным: оно не задает эффективную процедуру, с помощью которой относительно всякого смыслового элемента, связываемого с данной ЛЕ, можно было бы решать, должен ли он считаться компонентом ее толкования, или ее коннотацией. Однако такая процедура и не должна, по нашему мнению, являться содержанием определения. Задача последнего - охарактеризовать некоторый класс объектов указанием на их существенные свойства и предложить для этого класса удобное имя. Вопрос же о том, как обнаруживать наличие этих свойств у интересующих нас объектов, - совсем особая проблема.

IV

Различение коннотации и компонентов толкования

Итак, как было только что сказано, мы не располагаем формальными критериями для решения вопроса о том, является данный семантический элемент, связанный с некоторой ЛЕ L, частью ее толкования или ее коннотацией. Это значит, что в общем случае статус рассматри-

ваемого семантического элемента данного ЛЕ определяется на основе интуиции - в зависимости от того, хотим ли мы отображать этот элемент в семантическом представлении фраз, включающих нашу ЛЕ, или нет. Тем не менее, мы можем предложить практически приемы, помогающие проводить упомянутое различие более формальным образом, в двух следующих специальных случаях:

Первый случай: пусть смысл 'а' есть такая характеристика референта ЛЕ L, что в данном языке существует противоположная ей характеристика 'ā'.

- (15) Тогда, если присоединение к ЛЕ L определительного выражения со значением 'ā' приводит к логическому противоречию, то 'а' считается компонентом толкования; в противном случае, 'а' - это коннотация.

Например, семантический компонент '(упрямо) глупый' несомненно наличествует в означаемом лексемы ОСЕЛ 16 = 'самец животного осел 2а'. Однако фраза (16)

(16) У Джованни был необычайно умный осел.

не ощущается как логически противоречивая: сочетание *умный осел* применительно к животному воспринимается как совершенно нормальное. Значит, в соответствии с (15), компонент '(упрямо) глупый' не должен входить в толкование 'осел 16' и, следовательно, он является коннотацией лексемы ОСЕЛ 16.

Иначе обстоит дело с лексемой ОСЕЛ 2 = '(упрямо) глупый человек мужского пола'. Фраза (17)

(17) * Иван Петрович - умный осел

воспринимается как безусловно противоречивая (если исключить ее оксюморонное осмысление). Сочетание *умный осел* применительно к человеку логически противоречиво, из чего следует, что у лексемы ОСЕЛ 2 смысл '(упрямо) глупый' является компонентом толкования.

Проанализируем еще один пример (Апресян 1974:67). Глагол *пилить* имеет прямое (*пилить дрова*) и переносное (*жена его вечно пилит*) значения, т.е. представлен двумя лексемами. Ю.Д.Апресян полагает, что ПИЛИТЬ 1 (прямое значение) имеет коннотацию 'нудность', которая и связывает оба значения этого глагола (= обе соответствующие лексемы). Предлагаемый нами прием (15) подтверждает то, что 'нудность' [= 'а'], ассоциируемая с ПИЛИТЬ 1, не входит в толкование этой лексемы. В самом деле, фраза типа (18):

(18) Юра весело пилил дрова.

является абсолютно естественной ['весело' = 'ã']. В то же время (19) - как стилистически нейтральная фраза - невозможна:

(19) Жена весело пилила Леню.

Следовательно, 'нудность' является коннотацией для ПИЛИТЬ 1, но компонентом толкования для ПИЛИТЬ 2.

В связи с тем, что под коннотацией нередко понимают экспрессивные компоненты толкования, будет, возможно, нелишним отметить неправильные выражения типа (20):

(20) *пресловутые подвиги, *прославленный шпион, *вожж нашего национального героя,

воспринимаемые как логически противоречивые. Подобные выражения ясно показывают, что соответствующие экспрессивные компоненты (* отрицательная оценка), связываемые с лексемами *пресловутый*, *шпион*, *вожж*, являются частью толкования этих лексем, а не их коннотациями; именно этим и объясняется, по нашему мнению, противоречие, наблюдаемое в (20).

Второй случай: пусть смысл 'а' представляет собой некоторую существенную функцию f референта Ref данной ЛЕ L :

(21) Тогда, если из 'Ref(L) не в порядке' естественно заключить, что 'Ref(L) не (плохо) f ', то 'а' считается компонентом толкования; в противном случае, 'а' - это коннотация лексической единицы L .

Рассмотрим лексемы ГОЛОВА 1 'верхняя часть тела человека ...' и СЕРДЦЕ 1 'внутренний орган человека ...'. С первой ассоциируется смысл 'орган разума', а со второй - 'орган чувств'. Однако фразу (22)

(22) У меня голова уже давно никуда не годится.

можно естественно продолжить, например, таким образом:

(22') ... и потому я больше не способен как следует думать - все забываю и путаю.

Напротив, для аналогичной фразы (23)

(23) У меня сердце давно никуда не годится.

совершенно не подходит продолжение (23'):

(23') ... и поэтому я больше не способен испытывать какие бы то ни было чувства - все мне безразлично.

Следовательно, в соответствии с (21), смысл 'орган разума' должен войти в толкование лексемы ГОЛОВА 1 как интегральная часть этого последнего, тогда как смысл 'орган чувств' не является частью толкования лексемы СЕРДЦЕ 1; это ее коннотация.⁵

V

Коннотации в лексикографическом описании
естественных языков

(24) Коннотация является средством эксплицитного представления воспринимаемой говорящими семантической связи между двумя ЛЕ L и L' , означающие которых имеют значительную общую часть (в частности, эти означающие совпадают или же означающее L' включает в себя означающее L), в том случае, если эта связь не представлена непосредственно в толкованиях L и L' .

В самом деле, ощущаемая говорящими семантическая связь между двумя ЛЕ очень часто может (и должна) быть естественным образом выражена непосредственно в их толкованиях. Например, лексемы СЕРДЦЕ 1 'внутренний орган человека X , расположенный в центральной части тела X -а...', и СЕРДЦЕ 4 'центральная часть достаточно большого участка суши X , выделенного географически или административно' (*Сердце пустыни (гор, города, страны)*) имеют в своих толкованиях общий компонент 'центральная часть ...'.

Совсем не так обстоит дело с лексемами СЕРДЦЕ 1 и СЕРДЦЕ 2 'орган чувств X -а' (эта последняя выступает, например, в выражениях *сердце радуется, на сердце грустно, человек сердца, по велению сердца* и т.д.). Толкования этих лексем не содержат нетривиальной общей части и ощущаемая связь между ними может быть формально мотивирована только коннотацией '... орган чувств ...', приписанной лексеме СЕРДЦЕ 1 (см. ниже пункт VI).

Случай семантической связи через коннотацию необходимо иметь в виду при определении полисемии. Обычно считается (см., например, Мельчук 1974:110), что между двумя единицами, имеющими одинаковое означающее, существует отношение полисемии, если их толкования имеют нетривиальную общую часть; в противном случае эти две лексемы - омонимы. Тогда, например, СЕРДЦЕ 1 и СЕРДЦЕ 2, связанные только через коннотацию, могли бы оказаться омонимами, что, несомненно, противоречит интуиции. Возникает следующая альтернатива:

- Либо следует расширить вышеупомянутое ходовое определение полисемии, допуская нетривиальную общую часть не только в толкованиях, но и между коннотациями и толкованиями. На возможность такого решения указывает Ю.Д.Апресян (1974:186), говоря о полисемии единиц a_i и a_j в случае, если "их толкования или коннотации имеют нетри-

альную общую часть".

- Либо следует потребовать, чтобы в толкование единицы L' включался компонент 'как бы ...'. Тогда определение полисемии менять не нужно, ибо этот компонент обеспечивает наличие нетривиальной общей части в толкованиях L и L' (L' = 'X - как бы ... L').

Нам кажется более предпочтительным второе решение. Это значит, что мы выдвигаем следующее условие на толкования семантически родственных лексических единиц, связанных по коннотации:

- (25) Если ЛЕ L имеет коннотацию 'α', а ЛЕ L' имеет в своем толковании компонент 'α', полностью или частично совпадающий с 'α', то толкование 'L' должно обязательно содержать и компонент 'как бы ... L'.

Приведем несколько примеров.

1) ОСЕЛ 1б, С = '(упрямо) глупый' и ОСЕЛ 2 '(упрямо) глупый [как бы осел 1б] человек мужского пола'.

2) СЕРДЦЕ 1 'внутренний орган человека X ...', С = 'в сердце находится орган чувств X-а' и СЕРДЦЕ 2 'орган чувств X-а [как бы находящийся в сердце 1]'

3) ВЕТЕР, С₄ = 'непостоянный' и X - ВЕТРЕННЫЙ 'X - непостоянный [как бы ветер] человек'.

4) ВЕТЕР, С₂ = 'быстро перемещающийся' и X-а КАК ВЕТРОМ СДУЛО 'X чрезвычайно быстро удалился [как бы унесенный ветром]'

Существенно иметь в виду, что компонент 'как бы ...' относится к ОСОБОМУ АСПЕКТУ смысла. Этот компонент не характеризует некоторую ситуацию действительности, в отличие от смысловых компонентов, рассматривавшихся до сих пор; он задаёт "внутреннюю форму" смысла, его образную структуру, его, так сказать, семантическую этимологию. Когда, узнав о неразумном поступке нашего знакомого, мы восклицаем "Какой осел!", то мы сообщаем наше мнение: 'он глуп', 'он поступил глупо'; ровно ту же информацию передавало бы слово *дурак* или *болеяк*. Однако в *осел* содержится еще и указание на способ оформления нужного нам смысла - путем сравнения с данным животным. Мы полагаем, что любая достаточно богатая семантическая теория должна предусматривать учет и указанного аспекта смысла - его образной структуры. Именно этим и объясняется требование (25).

В то же время представляется необходимым выразить в явном виде "особость" компонента 'как бы ...', например, заключая его в квадратные скобки. Таким образом, этот компонент будет появляться

в семантическом представлении высказываний, содержащих слова типа ОСЕЛ 2, фразеологизмы типа КАК ВЕТРОМ СДУЛО и т.д., имея там, однако, специальный статус: 'как бы ...' не является частью "информативного" смысла, а представляет собой дополнительное указание на образную структуру смысла. В частности, при переводе с одного языка на другой в случае необходимости в первую очередь можно жертвовать именно этим компонентом.

Впрочем, передача в семантическом представлении некоторой ЛЕ не только ее смысла (в узком смысле слова), но и его образной структуры представляет отдельную проблему и здесь всерьез рассматриваться не может. Мы ограничимся здесь следующим существенным замечанием: компонент 'как бы ...' может появляться в толковании единицы L' вовсе не только в связи с наличием у L той или иной коннотации, а в ЛЮБОМ случае, когда признается целесообразным отразить образную структуру смысла единицы L'. В частности, по-видимому, в толкование лексемы СЕРДЦЕ 4 (см. пример СЕРДЦЕ 1 vs. СЕРДЦЕ 4 выше) следует добавить компонент '[-как бы сердце 1]'.

Роль лексических коннотаций в словаре можно сравнить с ролью указаний о субморфном строении морфологически нечленимых единиц. Субморфа - это такая часть m' означаемого некоторой морфы m , которая совпадает с означаемым некоторой другой морфы m_1 (существующей в данном языке) и которая имеет такую же сочетаемость, что и эта последняя морфа: $m' = m_1$, сочетаемость(m') = сочетаемость(m_1). С точки зрения морфонологии, субморфы могут вести себя так же, как их полноправные морфологические родичи - морфы; например, субморфа *-ец* в *отец* или *палец* теряет беглое *e* при склонении так же, как морфа *ец* в *ленинградец* или *мокреалец*. Таким образом, субморфное строение основы (= морфы) *отец* объясняет, в частности, падение *e* в формах косвенных падежей. Указание о субморфах есть имеющая морфологическую значимость морфологическая "этимология" данной морфы.

Аналогично, указание на связь с лексемой L через ее коннотацию 'а', т.е. наличие компонента 'а [как бы ...L]' в толковании ЛЕ L' есть, так сказать, семантическая "этимология" этой последней, способная объяснить, в частности, различную игру слов.

Ни субморфы, ни коннотации не участвуют как таковые в процессах "Смысл \leftrightarrow Текст"; их функции - чисто внутрисистемные: они служат для эксплицитной мотивации (в рамках лингвистического описания) определенных соотношений, наблюдаемых в системе языка.

Так же, как и субморфы, коннотации исключают продуктивность. Это означает, в частности, что коннотация сама по себе не гарантирует возможность свободно строить стандартные, т.е. кодифицированные языком, сравнения. Например, хотя лексема ВЕТЕР имеет, как было сказано выше, четыре коннотации, стандартный сравнительный оборот *как ветер* имеет отношение только к двум первым: 'свободный' и 'быстро перемещающийся'. Сравнение *изменчивый, как ветер* возможно, но не является стандартным. С еще большей уверенностью то же самое можно сказать про сравнение *несерьезный (легкомысленный), как ветер*.

Если считать, что исчерпывающий словарь некоторого языка должен, среди прочего, объяснять системные соотношения между его единицами, то такой словарь должен обязательно включать указания как на субморфное строение лексических единиц, так и на их семантические коннотации.

Сказанное выше можно кратко резюмировать следующим образом.

1. Коннотация 'α' лексической единицы L не входит в ее толкование и, следовательно, не отображается в семантическом представлении соответствующих высказываний (т.е. не участвует в процессах "Смысл ↔ Текст").
2. Семантический компонент 'α' единицы L' входит в ее толкование и, следовательно, отображается в семантическом представлении соответствующих высказываний (т.е. участвует в процессах "Смысл ↔ Текст").
3. Предлагаемый компонент '[как бы ... L]' также, разумеется, входит в толкование единицы L' и отображается в семантическом представлении, где, однако, он имеет особый статус: в отличие от компонента 'α', относящегося к "информативному" смыслу, этот компонент отражает "образную" структуру смысла.


VI

Заключительный пример:

лексикографическое описание слов *сердце* и *голова*.

В заключение приведем редуцированное лексикографическое описание некоторых лексем, принадлежащих вокабулам СЕРДЦЕ и ГОЛОВА, содержащее примеры коннотаций и случаев полисемии, базирующейся на коннотациях.

СЕРДЦЕ, *сёрдца, сердца́, сердёв*, сущ, ср.

1. Внутренний орган человека X, расположенный в центральной части тела X-а и имеющий форму  , - главный орган кровообращения.

Коннотация:

'В сердце X-а находится орган чувств X-а'.

2. Орган чувств X-а [как бы находящийся в сердце 1].

Спасибо, сердце, что ты умеешь так любить! [популярная в 30-ых годах советская песня]; *Сердце радуется.*

3. Сердце 2 X-а, обуславливающее свойство Y личности X-а.

У X-а - доброе (золотое, чистое, нежное, пылкое, пламенное, жестокое, каменное, кроткое, голубиное, смелое, орлиное, львиное, ...) сердце^б; X - сердечный добросердечный, просто-сердечный, чистосердечный, мягкосердечный, ... человек.

ГОЛОВА¹, *головы*, *г'оловы*, сущ, жен.

1. Верхняя часть тела человека X, имеющая шарообразную форму, - орган разума, памяти, воли и контроля.

Коннотации:

1. 'Потеря головы X-а имплицитно означает насильственную смерть X-а'.

2. 'Голова X-а представляет X-а в ситуации, когда X страдает от некоторого события'.

2. Орган разума, памяти, воли и контроля X-а.

Иметь голову на плечах, ломать себе голову над чем-либо, вылететь из головы, перебирать в голове что-либо, каша в голове, без царя в голове; головное решение (творчество).

Заметим, что, в отличие от лексем СЕРДЦЕ 1 и СЕРДЦЕ 2, лексемы ГОЛОВА 1 и ГОЛОВА 2 связаны непосредственно через толкования, то есть независимо от коннотаций лексемы ГОЛОВА 1.

- 3а. Голова 2 X-а, обуславливающая свойство Y личности X-а.

У X-а - упрямая (отчаянная, шальная, удалая, буйная, бедовая, горячая, дырявая, светлая, ...) голова; У меня голова совсем дырявая стала.

- 3б. Человек X, обладающий Y-овой головой 3а.

Только отчаянные головы способны решиться на это; А потом какие-то горячие головы на телевидении отключили передатчик.

Лексема ГОЛОВА 3б имеет очень ограниченное употребление.

4. Жизнь человека X, которому угрожает насильственная смерть [- как бы потеря головы 1].

Требовать голову X-а, спасти голову X-а, рискнуть своей

головой, сложить голову, заплатить головой за что-либо, отвечать головой за кого/что-либо; Пропала моя голова (головашка)!⁷

Как видно из приведенного описания, коннотация 1 лексемы ГОЛОВА 1 оправдывается наличием переносного значения - лексемой ГОЛОВА 4. Что же касается коннотации 2, то она проявляется лишь в наличии фраземы НА ГОЛОВУ X-а: Р - на голову X-а = 'Имеет место Р, что каузирует X-а страдать' (Вот приехали на мою голову!; Да падёт проклятие на ваши головы!; Связался я с ней на свою голову). Ср. аналогичную ситуацию для коннотаций 2 и 3 лексемы ВЕТЕР.

С Н О С К И

1. Как указывает Т. ("Рон") Хофманн, "различие между коннотацией и денотацией трактуется столь по-разному, что единственно общим для всех трактовок оказывается только то, что эти термины антонимичны, т.е. противопоставляются друг другу" (Hofmann 1976:17).
2. Кстати, это "стихотворение" содержит еще две лексемы, в смысл которых входит компонент 'в Средней Азии', - *кишлак* 'селение в Средней Азии' и *арик* 'оросительный (-ая) канал (канав) в Средней Азии'. Можно сказать, что оно характеризуется весьма высокой степенью семантической связанности ("Текст семантически связан, если в лексических значениях синтаксически связанных слов имеются повторяющиеся смысловые компоненты", - Апресян 1974:14).
3. Ср. ту же самую коннотацию у английского *wind: his willingness to bend with the wind*.
4. Компонент "... и только тогда" отсутствует в условии (14) совсем не случайно. Мы не исключаем в принципе возможность существования каких-то иных языковых факторов, подтверждающих наличие коннотации. Более того, нам известен случай, когда наличие у лексемы L некоторой коннотации более или менее очевидно, но тем не менее, лексема (точнее, лексической единицы) L' в данном языке нет. Лексема ТЕЩА 'мать жены' обладает двумя коннотациями:
 1. 'предупредительная заботливость' (*живет, как в гостях у тещи; Ты что, к теще на блины привезал?*) и
 2. 'раздражающая помеха в личной жизни'.Этих коннотаций нет у выражения *мать жены*, которое абсолютно синонимично слову *теща*. При этом в лексеме ТЕЩА нет ни лексемы, находящейся с ней в отношении полисемии и имеющей значение 'раздражающая помеха', ни производной лексемы примерно с тем же значением; нам не известны и фразеологизмы, включающие лексему ТЕЩА и выражающие идею раздражающей помехи. Существуют, однако, бесчисленные анекдоты о тещах, где заменить слово *теща* выражением *мать жены* невозможно - ибо тогда анекдот утрачивает естественность. Например:

На глазах прохожих какой-то человек бьет на балконе старую женщину и пытается сбросить ее с балкона. Отчаянно крича, несчастная цепляется за перила. Под балконом собирается небольшая толпа: раздаются крики:

- Изверг! Мерзавец! Куда милиция смотрит! Скорей звоните в милицию! Прекрати!!!

Человек перегибается вниз и поясняет:

- Да это моя теща!

Толпа на секунду замолкает, а потом слышится одиночный выкрик:

- Вот стерва, она еще и цепляется!

Ясно, что герой данной истории никак не может сказать "Да это мать моей жены!"

Поскольку статус коннотаций подобного типа для нас не ясен, мы позволили себе полностью отвлечься от них в нашем изложении.

5. В словаре Ушакова в словарной статье СЕРДЦЕ выделено значение 'сердце 1 как символ средоточия чувств, переживаний, настроений человека'. В этом толковании обращает на себя внимание мета-языковое слово "символ", использование которого делает толкование логически некорректным и которое наводит на мысль о существовании соответствующей коннотации.

6. Кстати, выражения *голубиное (орлиное, львиное) сердце* указывают на наличие в русском языке определенных коннотаций у названий соответствующих животных:

ГОЛУБЬ, С = 'кроткий'; ОРЕЛ, С = 'гордый и мужественный'; ЛЕВ, С = 'храбрый'.

Заметим заодно, что если У X-а - *доброе сердце* означает 'у X-а - сердце 2, обуславливающее свойство доброты личности X-а', т.е. по-просту, 'X - добрый', то У X-а - *орлиное сердце* вовсе не означает, что личность X-а обладает свойством орлиности, т.е. что 'X - орлиный'. Дело в том, что некоторые сочетания "прилагательное + СЕРДЦЕ 3" являются фраземами, внутри которых прилагательное имеет специфическое значение и которые, таким образом, должны интерпретироваться целиком: *орлиное сердце 'мужественный', золотое сердце 'исключительно добрый'* и т.п.

Фраземы подобного типа широко распространены в естественных языках; ср. в частности У X-а - *дырявая (светлая) голова* 'X все забывает (очень умный)'.

7. Любопытно, что для обеих рассмотренных вокабул возможно контекстуальное совмещение в одной форме двух разных лексем; иначе говоря, данная форма предполагает одновременно два разных осмысления, что в данном случае не ведет к каламбуру. Например:

(i) Ее нежное сердечко забилося сильнее [сердце 1 забилося + нежное сердце 3].

(ii) Там, быть может, перестанет биться
Это сердце, полное тобой. [М.Ю.Лермонтов]

[сердце 1 бьется + сердце 2 полно тобой].

(iii) Сложишь ты там свою буйную голову! [сложить голову 4 + буйная голова 3a]. Ср. также (iv):

(iv) Делибаш на всем скаку
Срежет саблею кривую
С плеч удалую башку. [А.С.Пушкин]

Л И Т Е Р А Т У Р А

- Апресян, Ю.Д.(1974). *Лексическая семантика*. Москва: "Наука".
- Мельчук, И.А.(1974). *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл ↔ Текст"*. Москва: "Наука".
- Hofmann, Th.(1976). "Varieties of Meaning". *Language Sciences*, No.39,6 - 18.
- Isačenko, A.V.(1972). "Figurative meaning, derivation, and semantic features". In:D.Worth(ed.), *The Slavic Word*. The Hague - Paris: Mouton, 76 - 91.
- Leech, G.(1975). *Semantics*. Penguin Books.
- Lyons, J.(1977). *Semantics* 1. Cambridge et al.:Cambridge University Press.

Е. Н. САВВИНА (Москва)

О НЕАДЕКВАТНОСТИ ОПИСАНИЯ ОДНОГО ТИПА СРАВНИТЕЛЬНЫХ
КОНСТРУКЦИИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПОНЯТИЯ ПОВЕРХНОСТНО -
СИНТАКСИЧЕСКОГО ЭЛЛИПСИСА

1. О синтаксических и семантических соотношениях
между эллиптическими и неэллиптическими фразами.

Целью настоящей работы является демонстрация неадекватности описания некоторых сравнительных конструкций как эллиптических на уровне поверхностно-синтаксической структуры фразы (ПСС). Такая демонстрация позволяет далее обосновать необходимое расширение арсенала средств для описания ПСС сравнительных конструкций и показать целесообразность различения двух типов эллипсиса: поверхностно-синтаксического и глубинно-синтаксического.

Традиционное понимание эллипсиса включает как синтаксический, так и семантический аспект. С синтаксической точки зрения в эллиптическом предложении наблюдается отсутствие тех или иных членов предложения, предполагаемых другими, наличествующими, членами предложения. Вследствие этого возникают перечисленные в работах Н.Н. Леонтьевой (Леонтьева 1965) и Е.В. Падучевой (Падучева 1974, гл. VII) "нарушения правильной синтаксической структуры" фразы, то есть оказывается невозможным приписать всему предложению в целом такую ПСС (в терминах отношений зависимости), которая не вступала бы в противоречие с общей системой соглашений о представлении фраз на уровне поверхностного синтаксиса. Сказанное не означает, что эллиптические фразы не подчиняются никаким синтаксическим закономерностям. Просто в рамках полного описания языка представляется целесообразным четко различать две системы законов: одна система распространяется только на структуру тех фраз, которые признаются неэллиптическими, другая касается соотношения эллиптических и неэллиптических фраз. Разумеется, граница сфер действия этих двух систем может проходить по-разному и во всех сложных случаях предпочтительность той или иной трактовки следует специально обосновывать.

Семантически содержание или значение недостающих элементов

эллиптической фразы признается легко восстанавливаемым по ситуативному или речевому контексту.¹ В частности, И.Ф. Вардуль (Вардуль 1969) включает в критерий эллиптичности необходимость наличия в языке неэллиптического варианта эллиптического предложения, получающегося подстановкой в последнее недостающих членов предложения. Такое "дополненное" предложение должно иметь тот же смысл, что и эллиптическое предложение. При этом допускается, что оно может быть не вполне безупречным со стилистической точки зрения ввиду присущей языку тенденции к экономии средств.

Следует, однако, заметить, что в работах, посвященных неполным предложениям вообще и эллипсису в частности подстановка недостающих синтаксических единиц осуществляется путем копирования лексем или более крупных синтаксических единиц из окружающего контекста без их существенного изменения. Формальные правила восстановления эллипсиса строятся лишь немногими исследователями, поэтому на основании одних лишь общих рассуждений и примеров, обычно демонстрирующих интуитивно желательный смысл восполненной фразы или ее части, трудно установить сколь точным предполагается такое копирование. Более определенно высказываются на эту тему Н. Хомский (Chomsky 1965, рус. пер. - 1972, 167) и Е.В. Падучева (1974, 165-166, 182), требуя от "оригинала" и "копии" только тождества значений семантически наполненных грамматических категорий лексем. Это означает, что такие внешние, поверхностные, синтаксически обусловленные категории как род, лицо и число глаголов, род, число и падеж прилагательных, и даже иногда падеж существительных, при восстановлении эллипсиса могут оказаться измененными по сравнению с оригиналом в той степени, в какой они будут предопределены своим ближайшим синтаксическим окружением. Правда, Е.В. Падучева формулирует эти ограничения лишь для так называемого "сочинительного сокращения", т.е. соотношения между сложносочиненным предложением и синонимичным ему предложением с однородными членами. Для сочинительного сокращения, действительно, оказывается непреодолимым препятствием, например различие глаголов по виду (Падучева 1974, 166):

- (1) *Еще его достоинства нельзя перечислить да и нет необходимости перечислять. ⇒?*

Однако, даже для сочинительного сокращения может не иметь значения семантически наполненная категория числа существительного (ср. Иомдин 1977):

(2) Я нашел старую газету и новые газеты. \implies

Я нашел старую и новые газеты.

Вместе с тем с точки зрения синтаксического устройства копируемой части предложения наблюдается, как правило, тождество оригинала и копии. Впрочем, здесь следует различать эллипсис слова и эллипсис единицы, большей, чем слово. Эллипсис слова может иметь место в самых разных конструкциях: ср. например (Падучева 1974, 178-179) эллипсис с сохранением представителя:

(3) Мне *налили воду*. *Никогда я такой вкусной*
[*воды*] *не пил*.

или эллипсис актанта (там же):

(4) *Площадь параллелограмма равна произведению основания*
[*параллелограмма*] *на высоту* [*параллелограмма*].

Форма одного слова практически всегда определяется на основе требований ближайшего окружения. Именно поэтому, в частности, падеж существительного может оказываться категорией, несущественной с точки зрения восстановления эллипсиса, поскольку он имплицитруется остальными наличествующими членами предложения.

В тех случаях, когда восстанавливается более крупная синтаксическая единица, чем слово, внутренняя структура копируемой части обычно сохраняется без изменения. У Е.В. Падучевой "объектами сочинения и эллипсиса (в симметричных конструкциях - *Е.С.*) являются ...составляющие" (Падучева 1974, 187), и нет никаких дополнительных указаний, касающихся изменения синтаксической структуры этих составляющих. В.М. Лейкина (Лейкина 1976, 91) в схеме процедуры восстановления эллипсиса в параллельной конструкции говорит о построении "структурно тождественного макета" для неполного предложения по предшествующему ему полному.

На фоне этих общих замечаний особый интерес представляют рассмотрение случаев несовпадения отдельных элементов или структуры у восстанавливаемых фрагментов предположительно эллиптических предложений и у прообразов этих фрагментов в предшествующем контексте.

Дальнейшее изложение ориентировано как бы на анализ предположительно эллиптических предложений, хотя окончательные правила эллипсиса должны быть применимы и для анализа, и для синтеза.

2. Исходный материал: типы и состав
компонентов сравнительных конструкций.

Объектом исследования, применительно к которому рассматривается понятие эллипсиса в настоящей работе, являются сравнительные конструкции.

Класс единиц, называемых сравнительными конструкциями в работах по русскому синтаксису, достаточно широк и разнообразен. Здесь мы ограничимся рассмотрением одного вполне представительного подкласса сравнительных конструкций: это конструкции со сравнительным оборотом, то есть словом или словосочетанием, вводимым сравнительным союзом и не образующим самостоятельного предложения. В качестве сравнительных союзов могут быть союзы *чем, как, что* и союзные слова (относительные местоимения и местоименные наречия: *что, какой, сколь, где, когда* и т.п.). Не давая строгого определения сравнительным конструкциям вообще и данному их подклассу в частности, приведем несколько характерных примеров:

- (5) *Петя знает математику лучше, чем физику.*
- (6) *Петя решил больше задач, чем Вася.*
- (7) *Самец издает менее протяжные звуки, чем самка.*
- (8) *Самец издает иные звуки, чем самка.*
- (9) *Петя знает математику так же хорошо, как и физику.*
- (10) *Самец издавал те же звуки, что и самка.*
- (11) *Я обращусь к человеку, который не так занят, как Вы.*
- (12) *Для этого придется воспользоваться более прочным металлом, чем алюминий.*

В составе сравнительной конструкции выделяются следующие компоненты:

- 1) сравнительный оборот, состоящий в союзе *очеред* из
- 2) сравнительного союза и
- 3) второго компарата;
- 4) "главное предложение"², внутри которого вычленяется
- 5) синтаксическая база сравнения (называемая далее база сравнения); в базе сравнения выделяются
- 6) опорное сравнительное слово и
- 7) первый компарат - слово или группа слов, непосредственно противопоставленных по смыслу второму компарату.

Поясним менее общепринятые из этих терминов. "Главное предложение" получается из сравнительной конструкции при помощи формальной операции, только что упомянутой в сноске. База сравнения - это такая часть "главного предложения", которая имеет непосредственное отношение к структуре сравнительной конструкции: из нее ничего нельзя устранить без того, чтобы не нарушилась сама сущность сравнительной конструкции (ср. Черемисина 1971, 29-31). И, наконец, первый компарат - это слово, словосочетание или несколько слов из базы сравнения, непосредственно соотносимых по смыслу (а часто - и по форме) со вторым компаратом (т.е. содержательной частью сравнительного оборота, остающейся за вычетом из него союза). Фактически первая пара этих понятий - главное предложение и база сравнения - может относиться к одной и той же части сравнительной конструкции, однако содержательно они различны. В частности, в примерах (5) - (10) главное предложение фактически совпадает с базой сравнения, в то время как первый компарат везде состоит из одного слова. В примере (11) "главное" предложение - *я обращаюсь к человеку, который не так занят*, база сравнения - *который не так занят*, а первый компарат - *который*. В последнем же примере база сравнения *более прочним металлом* не совпадает с главным предложением и вообще не является предложением; первый компарат здесь - слово *металлом*.

Что касается опорного сравнительного слова, выделенного в приведенных выше примерах, то оно признается *необходимым* элементом рассматриваемых конструкций. Можно различать три типа опорных сравнительных слов и, соответственно, три типа конструкций:

- 1) синтетическая форма сравнительной степени прилагательного или наречия, либо показатель "аналитической" сравнительной степени: наречие *более* или *менее* - собственно-сравнительная конструкция;
- 2) прилагательное или наречие вроде *иной*, *другой*, *иначе* - различающая конструкция;
- 3) указательное местоимение или местоименное наречие (как правило, либо с частицей *же*, либо с отрицанием) - отождествляющая конструкция.

Несмотря на разнообразие типов опорного сравнительного слова, все эти конструкции представляются синтаксически достаточно близкими; в них употребимы одинаковые сравнительные обороты, и разные

типы опорных сравнительных слов более или менее свободно взаимозаменяемы без нарушения грамматической правильности фразы (разумеется, мена опорного сравнительного слова автоматически влечет за собой необходимость употребить другой сравнительный союз или союзное слово, и при этом соответствующим образом меняется и смысл всей фразы). Взаимозаменяемость сравнительных слов демонстрируют и приведенные выше примеры. Поэтому в дальнейшем изложении везде, где речь будет идти о произвольной сравнительной конструкции, мы будем пользоваться в качестве иллюстраций конструкциями с синтетической сравнительной степенью и с союзом *чем*, привлекая другие типы конструкций лишь по мере необходимости.

В рассматриваемых конструкциях обязательно требуется наличие опорного сравнительного слова. Тем самым конструкции, часто описываемые как сравнительные (см. например, Черемисина 1971, Черемисина 1976), но не имеющие опорного сравнительного слова, здесь не рассматриваются. Это класс конструкций, охватывающих так называемые "образные", или "качественные", сравнения, например:

(13) *Он ворвался, как ветер.*

Помимо трудностей, связанных с определением того, какой член главного предложения должен быть хозяином сравнительного оборота и каким типом поверхностно-синтаксического отношения (ПСО) сравнительный оборот должен быть подчинен своему хозяину, в "образных" сравнительных конструкциях наблюдается другой оттенок семантического отношения сравнения: не пр о т и в о п о с т а в л е н и е или о т о ж д е с т в л е н и е двух предметов или ситуаций по тому или иному признаку, а и х с х о д с т в о , а н а л о г и я. Поэтому в "образных" сравнениях легче нарушается параллелизм построения "главного" предложения и сравнительного оборота и вместо сокращенного оборота чаще выступает полноценное придаточное сравнительное; например: *Над родной страной я пройду стороной, как проходит косой дождь.* [В. Маяковский].

3. Проблемы описания сравнительных оборотов.

3.0. По поводу трактовки сравнительных оборотов в составе предложения в русской грамматической традиции существуют разногласия: до сих пор не решен вопрос о том, считать ли сравнитель-

ный оборот эллиптическим придаточным предложением (и, следовательно, все предложение, включающее такой оборот, сложным) или расценивать его как полноправное синтаксическое явление в рамках простого предложения. Из этого вытекают все непоследовательности описания сравнительных конструкций, иногда даже в рамках одного и того же исследования. Так, в Грамматике 1970 в § 1454 однословный второй компарат трактуется как "словоформа, вводимая союзом" "в составе простого предложения"; например:

(14) *Ему задали вопросов больше, чем лектору.*

Однако, в §§ 1551 и 1608, входящих в раздел "Сложно-подчиненные предложения", практически в тех же самых конструкциях - например:

(15) *Они сделали больше, чем вы.*

сравнительный оборот описывается уже как "придаточная часть (сложного предложения)". Представительный перечень разных точек зрения на эту проблему и ее анализ см. в Черемисина 1971, 100; Черемисина 1976, 13-14; Широкова 1960.

Как справедливо отмечает М.И. Черемисина, спор о синтаксическом статусе сравнительных конструкций оказывается беспредметным, если отчетливо определить, что понимается под простым предложением, а что - под сложным. Однако, проблема выбора одного из двух синтаксических описаний - с эллипсисом или без него - все равно остается. Ниже мы попытаемся показать, что на уровне поверхностного синтаксиса, имеющего дело лишь с наличным составом всех лексем предложения и их синтаксическими связями, восстановление эллипсиса в сравнительном обороте путем прямого копирования не всегда возможно - если соглашаться с тезисом о том, что дополненное предложение - это всего лишь равнозначный вариант неполного.

Расхождения между копируемой частью базы сравнения и той копией, которая представляется интуитивно желательным дополнением сравнительного оборота до полного предложения, могут быть четырех типов:

- 1) различие значений синтаксически обусловленных морфологических категорий;
- 2) различие значений несинтаксических морфологических категорий;
- 3) лексическое различие (вместо копируемой леммы берется другая);

4) изменение синтаксической структуры фрагмента фразы (оно, естественно, может сопровождаться и лексическими, и морфологическими различиями). Рассмотрим последовательно эти типы.

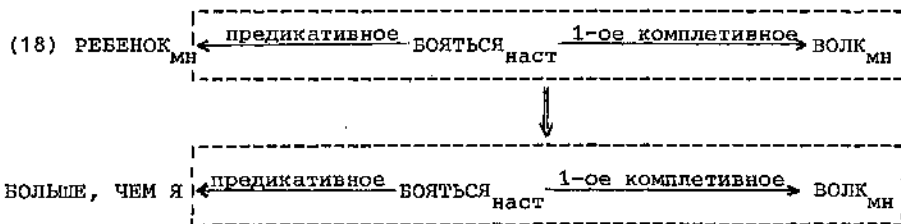
3.1. Если достроить сравнительный оборот во фразе:

(16) Дети боятся волков больше, чем я.

до полного предложения, так что получится фраза:

(17) Дети боятся волков больше, чем я боюсь волков.

то глагол во втором употреблении должен получить другое лицо и число по согласованию с подлежащим я, чем тот же глагол в первом употреблении. Эта особенность сравнительных конструкций заставляет либо делать оговорку в правиле восстановления эллипсиса, если это правило предполагает копирование цепочки словоформ со всеми их морфологическими значениями, либо формулировать это правило относительно другого уровня представления фразы — например, относительно поверхностно-синтаксического представления. Действительно, в данном случае, на уровне поверхностного синтаксиса можно сформулировать правило восстановления эллипсиса как точное копирование фрагмента поверхностно-синтаксической структуры (ПСС) фразы:



Тогда различие в значениях синтаксически обусловленных морфологических категорий лица и числа глагола оказывается нейтрализованным, и никаких дополнительных оговорок об изменении той части фразы, которая копируется в сравнительный оборот, не требуется. Заметим, что если рассмотреть данную операцию восстановления эллипсиса так сказать в обратном направлении, т.е. с точки зрения синтеза (тогда ее можно называть, вслед за Е.В. Падучевой, "эллиптическим сокращением"), то можно видеть, что сравнительные конструкции ведут себя в отношении согласования иначе, чем, на-

пример, сочинительные:

(19) Дети боятся волков, и я боюсь волков. \Rightarrow Дети и я боимся волков.

Однако, правило восстановления эллипсиса, сформулированное как точное копирование фрагмента ЛСС фразы, оказывается все-таки неудовлетворительным, поскольку имеются случаи, где интуитивно желательное восполнение сравнительного оборота сопровождается также изменением несинтаксических категорий копируемых слов. Нами отмечено три типа таких отклонений.

(i) Глагол-сказуемое в базе сравнения употреблен в неличной форме (причастие, деепричастие или инфинитив), в то время как при восполнении сравнительного оборота он должен быть употреблен в личной форме.

(20) (а) Путевку дали сотруднику, проработавшему меньше, чем Петя.

(б) Путевку дали сотруднику, проработавшему меньше, чем проработал Петя.

(в)*Путевку дали сотруднику, проработавшему меньше, чем проработавшему Пете / чем проработавший Петя.

(21) (а) Он шел, прихрамывая сильнее, чем Франц.

(б) Он шел, прихрамывая сильнее, чем прихрамывал Франц.

(в)*Он шел, прихрамывая сильнее, чем прихрамывая Франц.

(22) (а) Трудно работать быстрее, чем эта машина.

(б) Трудно работать быстрее, чем работает эта машина.

(в)*Трудно работать быстрее, чем работать эта машина / этой машине.

Не исключено, что как раз примеры подобного рода являются аргументом в пользу того, что причастная, деепричастная, инфинитивная или личная репрезентация глагола является синтаксической морфологической категорией. Однако, обсуждение этой проблемы выходит за рамки настоящей работы, и здесь принимается та точка зрения, согласно которой репрезентация глагола является в ЛСС несинтаксической морфологической категорией и отражается при лексемах. Возможно также, что было бы целесообразно проводить предлагаемое в работе Ваббу 1974 разграничение двух уровней для синтаксических морфологических категорий: глубинного и поверхностного - и признание репрезентации глагола глубинно-синтаксической категорией

(ср. также Кибрик 1977, 172-173).

(ii) Время или наклонение глагола в сравнительном обороте, восполненном до предложения, может отличаться от времени или наклонения в базе сравнения. Тривиальными примерами этого типа служат (21) (а)-(б), где время личного глагола отличается от времени деепричастия, и (22) (а)-(б), где инфинитив вообще не выражает значения времени, а личная форма стоит в настоящем времени. Другие примеры:

- (23) *В этом году он тренируется больше, чем [он тренировался] в прошлом.*
- (24) *В следующий раз мы приготовим задание лучше, чем [мы приготовили задание] сегодня.*
- (25) *Приготовь задание лучше, чем [ты приготовил задание] в прошлый раз.*
- (26) *Любой осел сделал бы это быстрее, чем [сделал / делает это] мой брат.*

Как видно из последнего примера, время и даже вид глагола могут восстанавливаться неоднозначно, если только в сравнительном обороте нет наречий, требующих семантического согласования глагола по времени, как в (23) (ср., однако, (24), где наречие *сегодня* вовсе не предопределяет однозначно настоящего времени глагола). Повелительное наклонение из базы сравнения при копировании глагола в сравнительном обороте всегда заменяется на изъявительное, в то время как в зависимости от смысла сослагательное наклонение может как заменяться на изъявительное, так и сохраняться:

- (27) *Лошадь добежала бы быстрее, чем [добежал (бы)] осел.*

(iii) Если при восполнении сравнительного оборота до предложения хозяином второго компарата оказывается наречие, имеющее собственную модель управления и употребленное в базе сравнения в сравнительной степени, то в восполненном сравнительном обороте это наречие должно быть употреблено в положительной степени.

- (28) (а) *Корове хвост нужнее, чем медведю.*
(б) *Корове хвост нужнее, чем хвост нужен медведю.*
(в) **Корове хвост нужнее, чем хвост нужнее медведю.*

Восстановление эллипсиса в этом типе сравнительных конструкций связано не только с изменением значения несинтаксической морфоло-

гической категории, но и с иным - по сравнению с прочими конструкциями - "объемом" восстановления: если обычно копируется база сравнения б е з опорного сравнительного слова, то здесь должно копироваться также само сравнительное слово. Таким образом, формулировка общего правила "копирования", пригодного для всех типов конструкций, оказывается здесь затруднительной.

3.2. Рассмотрим теперь расхождение в лексике между базой сравнения и тем, что было бы желательно восстанавливать в сравнительном обороте. Эти расхождения касаются использования местоимений.

В соответствии с общими стилистическими законами языка, если сравнительный оборот будет дополнен до предложения и в этом предложении окажутся имена, равнолексемные и кореферентные с именами в "главном" предложении, то их непервые вхождения желательно заменить на местоимения третьего лица (*он, она, оно, они*):

(29) *Петя знает больше языков, чем их знает Вася.*

Таким образом оказывается, что в "неэллиптическом варианте" сравнительного оборота выступают не в точности те же самые лексемы, что в синтаксической базе сравнения, и поэтому в правиле восстановления эллипсиса нужна на этот счет особая оговорка. При этом в случае существительных такая замена диктуется скорее стилистическими причинами и всего лишь желательна, однако есть ситуации, когда замена лексемы из "главного предложения" на местоимение третьего лица в сравнительном обороте грамматически обязательна. Такая ситуация возникает, если в сравнительном обороте должно быть восстановлено имя, кореферентное относительно или неопределенному местоимению из базы сравнения:

(30) (а) *Нам нужны люди, которые знают языки программирования лучше, чем они знают английский.*

(б) **Нам нужны люди, которые знают языки программирования лучше, чем которые знают английский.*

Если в сравнительном обороте при дополнении его до целого предложения должно быть повторено возвратное местоимение, то замена его на местоимение третьего лица не обязательна, однако при замене и без нее смысл получается разный:

- (31) (а) *Петя нашел себе квартиру раньше, чем Вася.*
(б) *Петя нашел себе квартиру раньше, чем Вася нашел ему квартиру.*
(в) *Петя нашел себе квартиру раньше, чем Вася нашел себе квартиру.*

Наконец, в случае обобщающих кванторных местоимений-существительных *все* и *всеё* они должны быть восстановлены в сравнительном обороте без изменения, в то время как для отрицательных местоимений (*никто*, *ничто*) могут потребоваться различные замены в зависимости от смысла предложения в целом:

- (32) *Все должны мыть лицо так же аккуратно, как [аккуратно все должны мыть] руки.*
(33) *Никто не решил задачу лучше, чем [он решил] пример / [*никто не решил] пример.*
(34) *Никто не звонит ему в субботу больше, чем [кто-нибудь звонит ему] в другие дни недели / [*никто не звонит ему] в другие дни недели.*

Как можно видеть из приведенного перечня, во всех случаях, кроме случая возвратного местоимения, целесообразно пользоваться для восстановления недостающей части сравнительного оборота достаточно глубинным представлением референтов именных групп, и уже затем применять правила более поверхностных уровней (в частности, введение местоимений-заместителей) для получения удовлетворительного неэллиптического варианта сравнительного оборота.

3.3. Примеры (33) и (34) из предыдущего раздела служат иллюстрацией к еще одной проблеме несовпадения восполненной части сравнительного оборота с ее прообразом в "главном предложении" - несовпадения количественного состава лексем, или "объёма" восстановления эллипсиса. Один из аспектов этой проблемы упоминался ранее в связи с повторением / неповторением в сравнительном обороте спорного сравнительного слова (см. раздел 3.1. (iif)).³ Другим аспектом этой проблемы является невозможность копирования в сравнительном обороте некоторых частиц и обстоятельств из базы сравнения, как, например, частицы *не* в (33) и (34). В этих фразах частица *не* при глаголе появляется автоматически на уровне поверхностного синтаксиса как следствие наличия отрицательного местоимения (см. Па-

дучева 1974, 148, 150); поэтому можно считать нормальным ее отсутствие в представлениях фразы на более глубинных уровнях. Повторимость / неповторимость "неавтоматического" не связана с объемом так называемой "сферы действия отрицания" (СДО; ср. Богуславский 1978): если СДО захватывает только главное предложение, то отрицание должно быть повторено при копировании соответствующей части главного предложения в сравнительный оборот - ср. (35); если же СДО распространяется на все предложение в целом включая и сравнительный оборот, то при восстановлении эллипсиса дублировать отрицание не нужно - ср. (36):

(35) *Он не нашел здесь больше ошибок, чем я [не нашел здесь ошибок].*

(36) *Он не нашел здесь больше ошибок, чем я [нашел здесь ошибок].*

Различие СДО в сравнительных конструкциях имеет формальное выражение в случае отождествляющих конструкций: если СДО захватывает всю конструкцию целиком, а не остается только в пределах базы сравнения, то частица *и* после сравнительного союзного слова невозможна, в то время как в противном случае она, как обычно, факкультативна:

(37) (а) *Он не прочитал столько книг, сколько [прочитал книг] Петя.*

(б) **Он не прочитал столько книг, сколько [прочитал их] и Петя.*

(38) *Он не прочитал столько книг, сколько [не прочитал их] (и) Петя.*

Для ограничительных частиц типа *только* и *даже* их повторимость / неповторимость в сравнительном обороте также зависит от их сферы действия:

(39) (а) *Только Петя решил пример лучше, чем [он решил] задачу.*

(б) *Петя начал читать только детективы раньше, чем Вася [начал читать только детективы].*

(40) (а) *Даже этот щенок спал больше, чем [он] бодрствовал.*

(б) *²Этот щенок даже дышал тяжелее, чем [даже дышали] все остальные.*

Возвращаясь к проблеме вовлечения сравнительного слова в состав копируемой части базы сравнения, можно отметить большое число

связанных с этим сложностей в конструкциях с разными опорными сравнительными словами. Действительно, даже для самых простых сравнительных конструкций типа

(41) *Петя толще, чем Вася.*

неясно, будут ли эквивалентны им по смыслу конструкции с восполненным сравнительным оборотом:

(42) *Петя толще, чем Вася толст.*

Бросается в глаза сильная стилистическая дефективность таких фраз, граничащая с грамматической неправильностью. В то же время в сравнительном обороте во фразе (43):

(43) *Сейчас Петя толще, чем в прошлом году.*

налицо отсутствие глагола, предполагаемого пассивной синтаксической валентностью обстоятельства *в прошлом году*, а если восстановить этот глагол-связку, то при нем необходимо будет восстановить и прилагательное, поскольку в противном случае глагол-связка окажется с незаполненной обязательной активной валентностью на присвязочный член. Таким образом, как для фраз типа (41), так и для фраз типа (43) повторение в сравнительном обороте сравнительного слова (в форме положительной степени) одновременно нежелательно по семантическим причинам, и, наоборот, почти необходимо по чисто синтаксическим причинам. У прилагательных с другой семантикой⁴ нежелательность восстановления может оказаться более слабой:

(44) *Это яблоко краснее, чем [красно] то.*

Еще легче переносится восстановление прилагательного в конструкциях с "аналитической сравнительной степенью":

(45) *Петя (был) более толст, чем [(был) толст] Вася.*

Впрочем, если строго придерживаться наших определений, собственно сравнительное слово (*более*) здесь не повторяется, да и не может быть повторено - так же, как и в случае различающих и отождествляющих конструкций:

(46) *У Пети ответ (был) другой, чем [(был) ответ] у Васи.*

(47) *У Пети ответ (был) не такой, как [(был) ответ] у Васи.*⁵

Наконец, имеются такие сравнительные конструкции, в которых фор-

мально сравнительным словом является слово одного из тех типов, что были перечислены в 2, однако по существу в качестве сравнительного слова выступает фразеологическое сочетание: *много рода, в большей степени, в меньшей мере* и т.п. Такие единицы представляемы как целое лишь на глубинно-синтаксическом уровне; поверхностно-синтаксические связи в них не отличаются от связей, выступающих в обычных сравнительных конструкциях. Поэтому если формулировать правила восстановления эллипсиса как правила копирования базы сравнения за вычетом сравнительного слова, то цельность подобных фразеологических единиц была бы нарушена.

3.4. В предыдущем разделе были разобраны такие случаи, когда синтаксическая структура базы сравнения отличается от того, что желательно было бы восстанавливать в сравнительном обороте, наличием дополнительных лексических единиц (с их синтаксическими связями). Теперь можно обратиться к рассмотрению противоположного случая - необходимости лексико-синтаксического обогащения "копии" при введении ее в сравнительный оборот.

Наиболее характерно такая ситуация проявляется при рассмотрении отождествляющих сравнительных конструкций с указательным местоимением-прилагательным *тот* в качестве опорного сравнительного слова и со сравнительным союзом *что*:

(48) *Руководитель занимался теми (же) вопросами, что и сотрудники.*

Легко видеть, что восстановление "недостающей" части сравнительного оборота по обычному правилу копирования базы сравнения за вычетом сравнительного слова (и связанной с ним частицы *же*) приводит к неприемлемому результату:

(49) **Руководитель занимался теми (же) вопросами, что и сотрудники занимались вопросами.*

Попытка трактовать *что* не как сравнительный союз, а как относительное местоимение, выступающее в функции союзного слова, также представляется неудачной: *что* может выступать как относительное местоимение-заместитель в определительном придаточном предложении, только если оно должно замещать именную группу в именительном или винительном падеже; ср.:

(50) *Руководитель занимался теми же вопросами, что были актуальны и вчера.*

(51) *Руководитель занимался теми же вопросами, что не могли решить и его сотрудники.*

В отличие от этого в указанных отождествляющих сравнительных конструкциях восстанавливаемые из базы сравнения слова могут иметь валентность на именную группу в любом падеже. Именно поэтому нельзя признать приемлемым и такое восстановление, когда в сравнительный оборот не копируется именная группа, синтаксически определяемая в базе сравнения указательным местоимением *тот*:

(52) **Руководитель занимался теми же вопросами, что занимались и сотрудники.*

Интуитивно более гладкой и семантически близкой к исходной конструкции представляется следующая ее перифраза:

(53) *Руководитель занимался теми же вопросами, что и вопросы, которыми занимались его сотрудники.*

В таком случае процедура восстановления эллипсиса оказывается существенно иной, чем просто копирование: существительное, синтаксически определяемое опорным сравнительным словом, копируется (в именительном падеже) как непосредственно зависящее от сравнительного союза, а остальная часть базы сравнения копируется как определительное придаточное предложение к этому существительному (с замещающим его относительным местоимением *который*). Таким образом после союзного слова оказывается и количественно больше слов, чем в базе сравнения, и иная синтаксическая структура.

Аналогичное соотношение между "сокращенной" и "дополненной" сравнительной конструкцией имеет место, по-видимому, всегда, когда опорное сравнительное слово выполняет синтаксическую функцию определения, т.е. зависит от своего хозяина в базе сравнения по определительному или атрибутивному ПСО:

(54) *Он занял меньшую комнату, чем я* → *Он занял меньшую комнату, чем комната, которую занял я.*

(55) *Петя получил иные результаты, чем Вася* → *Петя получил иные результаты, чем результаты, которые получил Вася.*

(56) *Я нашел доказательство тоньше, чем ты* → *Я нашел доказательство тоньше, чем доказательство, которое нашел ты.*

Возможно, что ту же процедуру восстановления следует применять к сравнительным конструкциям с "аналитической" сравнительной сте-

пенью прилагательного:

- (57) *Вера надела более светлое платье, чем ее сестра* \Rightarrow *Вера надела более светлое платье, чем платье, которое надела ее сестра.*

Хотя правило восстановления эллипсиса во всех таких случаях требует специальной формулировки, и отличия подобных конструкций от остальных не будут нейтрализованы на более глубоких уровнях представления высказываний, все-таки и здесь формулировка правила на уровне ПСС хуже, чем формулировка того же правила, например, на уровне глубинно-синтаксической структуры (ГСС). В ГСС после устранения служебных сильноуправляемых элементов можно с большей степенью общности задавать требования к актантам из моделей управления разных слов. В частности, можно потребовать от второго актанта сравнительного слова-прилагательного, чтобы он был существительным, и тогда сложное правило восстановления эллипсиса, описанное выше, будет оправдано тем, что оно способствует соблюдению этого требования.

4. Двухуровневый эллипсис и средства представления сравнительных конструкций на уровне поверхностного синтаксиса.

В большинстве рассмотренных выше типов сравнительных конструкций интуитивно желательное восстановление эллипсиса происходит путем копирования большей или меньшей части синтаксической базы сравнения с некоторыми ее изменениями. Эти изменения существенны, если копировать часть фразы на достаточно поверхностном уровне представления высказываний - на уровне морфологического или поверхностно-синтаксического представления. Если же перейти на более глубокий уровень - на уровень глубинно-синтаксического или даже семантического представления - то многие из различий, необходимо возникающих при копировании, оказываются нейтрализованными, и правила копирования можно формулировать с большей степенью общности и, соответственно, с меньшим числом оговорок. Действительно в базовой глубинно-синтаксической структуре нейтрализованы различия репрезентаций глагола; возможно, в ней же (если не глубже)

восстановлены antecedенты большей части местоимений; формы сравнительной степени прилагательных или наречий разложены таким образом, что смысловой элемент сравнения выделится в отдельную лексическую единицу, отличную от собственно прилагательного или наречия; фраземы, наоборот, сливаются в одну единицу и могут участвовать во всех операциях как целое.

Таким образом, оказывается целесообразным формулировать для сравнительных конструкций правила г л у б и н н о - с и н т а к с и ч е с к о г о э л л и п с и с а, введя разграничение синтаксических эллипсисов двух уровней - глубинного и поверхностного. Соответственно, на уровне поверхностного синтаксиса рассмотренные сравнительные конструкции признаются полноценными синтаксическими построениями, и внутри сравнительного оборота, как и в остальной части предложения, между наличествующими лексемами устанавливаются поверхностно-синтаксические отношения (ПСО) в соответствии со списком поверхностно-синтаксических правил (синтагм) русского языка. Двойственный синтаксический характер второго компарата - непосредственная синтаксическая зависимость от сравнительного союза и формально-смысловая зависимость от одного из слов в базе сравнения⁶ - передается специальными сравнительными ПСО: сравнительно-предикативным, сравнительно-обстоятельным и т.п. (Подобный список этих ПСО с синтаксическим обоснованием приводится в Саввина 1976.) Использование таких ПСО позволяет удобным образом строить формальные правила глубинно-синтаксического эллипсиса, описанию которых предполагается посвятить отдельную работу.

С Н О С К И

1. В дальнейшем ситуативный эллипсис рассматриваться здесь не будет.
2. Термин "главное предложение" употребляется здесь чисто условно для обозначения той части сравнительной конструкции, которая остается за вычетом сравнительного оборота; из его употребления не следует делать вывод, что вся сравнительная конструкция понимается нами как сложное предложение.
3. Сложности, связанные с вовлечением сравнительного слова в копируемую часть базы сравнения, ниже будут рассмотрены более подробно.
4. Достаточно глубокий анализ возникающих здесь семантических проблем увел бы далеко за рамки данной работы, преимущественно синтаксической по своей тематике. Поэтому здесь приводятся только некоторые иллюстрации.
5. Как видно из этих примеров, отдельную сложность здесь также представляет собой восстановление связки.
6. Ср.: "...в составе вводимого соквом сравнительного оборота... зависимый компонент словосочетания может выступать вне непосредственной связи со стержневым словом; однако это слово обязательно присутствует в непосредственно предшествующей части сложного построения" (Грамматика 1970, § 1420).

Л И Т Е Р А Т У Р А

- Богуславский 1978: БОГУСЛАВСКИЙ, И.М., Отрицание в предложениях с обстоятельствами в русском языке. - В: *Studia gramatyczne*, II. Wrocław-Warżawa-Kraków-Gdańsk: Wyd. Pol. Ak. Nauk, 1978.
- Вардуль 1969: ВАРДУЛЬ, И.Ф., К вопросу о явлении эллипсиса. - В: *Инвариантные синтаксические значения и структура предложения*. (Доклады на конференции по теоретическим проблемам синтаксиса). М., 1969.
- Грамматика 1970: Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970.
- Кибрик 1977: КИБРИК, А.Е., О соотношении понятия синтаксического подчинения с понятиями согласования, управления и примыкания. - В: *Проблемы теоретической и экспериментальной лингвистики*. М., 1977, 161-179.
- Лейкина 1976: ЛЕЙКИНА, Б.М., Несколько задач по решению неоднозначности и экспликации имплицитных связей. - В: *Вычислительная лингвистика*. М., 1976, 81-107.
- Леонтьева 1965: ЛЕОНТЬЕВА, Н.Н., Анализ и синтез русских эллиптических предложений. - *Научно-техническая информация* 1965, № 11.
- Падучева 1974: ПАДУЧЕВА, Е.В., О семантике синтаксиса. М., 1974.

- Саввина 1976: САВВИНА, Е.Н., Фрагмент модели русского поверхностного синтаксиса. III. Сравнительные конструкции. - Научно-техническая информация, серия 2, 1976, № 1.
- Черемисина 1971: ЧЕРЕМИСИНА, М.И., Некоторые вопросы синтаксиса. Сравнительные конструкции современного русского языка (материалы спецкурса). Новосибирск, 1971.
- Черемисина 1976: ЧЕРЕМИСИНА, М.И., Сравнительные конструкции русского языка. Новосибирск, 1976.
- Широкова 1960: ШИРОКОВА, Н.А., Типы сравнительных конструкций со сравнительным союзом в составе простого предложения. Казань, 1960.
- Babby 1974: BABBY, L., Towards a formal theory of 'part of speech'. In: Slavic transformational syntax. Ann Arbor, 1974, 151-181.
- Chomsky 1965: CHOMSKY, N., Aspects of the theory of syntax. Cambridge (Mass.), 1965. Русск. перевод: Хомский, Н., Аспекты теории синтаксиса. М., 1972.

Andrzej BOGUSŁAWSKI (Warsaw)

INFLECTIONAL IMPLICATIONS

(WITH SPECIAL REFERENCE TO RUSSIAN NOUNS)

I will consider here a set of guidelines for describing inflectional phenomena and their application to some selected facts of Russian, more specifically, of Russian declension.

Let me begin by saying that I do not think the choice of the way a description is to be made is subject to arbitrary decisions. In the case of descriptions adapted to certain practical goals they must be governed by considerations of purposefulness and efficiency with regard to the desired results and achievements. But also within pure linguistics where one is pursuing merely the cognitive aims, the description has to be faithful to some objective reality, i. e. cannot vary at random.

TOWARDS A "REALISTIC GRAMMAR"

It has become rather fashionable in recent time to claim that the "real organization" of linguistic facts is something of a myth and the only criteria applicable to descriptions are of an internal, self-contained and largely conventional character. This makes different descriptions, in principle, equally acceptable and hard to refute or substantiate on any "ultimate" grounds. The only external criterion is the requirement that the given set of rules yield exclusively non-deviant sentences and parts thereof. It is evident that this result can be obtained by implementing many different schemes.

The agnostic position mentioned here gives a very strange impression. Language is our human property and activity, the instrument of our consciousness, it is something we have COMMAND of. Why should and how could its organization which is being created in the process of our conscious activity be held back from us (according to some views, to a still greater degree than physical phenomena)?

I do not wish to elaborate on this question and the many opin-

ions concerning it. I confine myself to the declaration that the description I am envisaging is called upon to render REAL traits of the mental domain responsible for facts of speech. Just one example to illustrate the main point of my contention. We might say that Russian *pastuč* is a composition arising from the parts *pas-* and *-tuč*, just as *tot čelovek, kotoryj paset oveo* can be obtained as a result of putting together *čelovek, tot... kotoryj*, and *paset oveo*. Still, the realistic description I have in mind will register *pastuč* and *paset* as ready-made UNITS (where what is conjoined are, at best, sounds, which of course belong to a special plane of dismemberment); on the other hand, *tot čelovek, kotoryj paset oveo* will be derivable from some units and will not be a unit in its own right.

Let me now sketch out the main features of a "realistic grammar" as I see it. I call it an "analogy-based operational grammar", a name which indicates in a clear manner the crucial role of analogy, or, to be more precise, analogical proportion or symmetrical arrangement, in the grammatical description.¹ Contrary to what one may happen to associate with the word "analogy", the acceptance of "analogical proportion" as the basis of grammatical description is no different from finding in language a kind of formal calculus, i. e. from the recognition of a very important common trait of natural language, on the one hand, and so-called formal languages, on the other. This should not come as a surprise: it is very hard to imagine any other source of formal languages than the fundamental mechanism which is at work in natural language. This is, of course, not to say that natural language is not distinguished for some specific properties. It is: first, units of language form INTERPRETED wholes, second, there are a lot of homophonous units in any language, third, natural language is incomparably richer, more complex, fourth, it is not explicitly given in a concrete list.

Thus, natural language is, first of all, a set of bilateral units, i. e. minimal items consisting of, on the one hand, certain observable, intersubjective features, and on the other, "functional" features, including "cognitive meaning" or "semantic information" features which form the main and indispensable category. The constitutive property of those units is their role of members of (a) fully symmetrical, (b) open-ended series of entities (i. e. series based on general features, not on enumeration).

In this way, the undeniable properties of speech are captured:

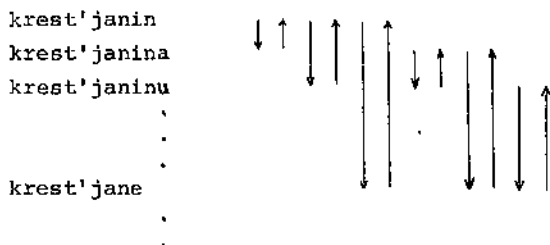
first, its functioning as means of mutual understanding between members of a given community, second, its being apprehended as series of wholes, or constructions, articulated into parts in symmetrical arrangements where only certain classes of items join certain others, third, its indefinite and automatic extendability to new wholes of the same kinds whenever certain general conditions on the given parts are met, in other words, its productiveness or creativeness (in a certain aspect of it). The last point can be illustrated with a simple example: as soon as we learn the strange names of a Chinese boy and an Indonesian girl, we construct without any difficulty or reflection, for instance, the following sentence: Chao-Tsi loves Jakarta.

OPERATIONS AND SUBOPERATIONS

There is a further property common to all languages. On the one hand, we have the basic class of segmental units, i. e. contrastive syllabic segments, capable of carrying main stress in sentences, and on the other, the class of operations, i. e. symmetrical and categorical changes of certain segments yielding modified contrastive syllabic segments. It is easy to see that basic syllabic segments resemble the "lexicon", and operation, "grammar", as these are understood in traditional accounts of language. However, the correspondence is but partial, and I leave the alleged boundaries between "lexicon" and "grammar" outside my theoretical framework.

The last general phenomenon to be mentioned here is the fact that some contrastive syllabic segments include symmetrical, separable and categorial changes superimposed by them on other elements entering into constructions with them. These changes and units comprehending them may be called "accommodative"; I shall refer to the changes as "suboperations". They are not units (and therefore not operations) but parts of units; still, they display a far-reaching similarity to operations as regards their external mechanism; and this is the reason of adopting the name "suboperations". The field of suboperations is the main part of morphology in a narrower sense, or inflection.

In the sequel, I shall deal precisely with the problem of how to describe nominal suboperations and operations which are externally identical with them.



Here, the arrows show the possibilities of passing from one form to another. However, not any of such imaginable arrows reflects a real implication as A RULE OF LANGUAGE. For example, *-anin* → *-anina* Gen sg would be a false rule because this modification affecting nouns in *-anin* is just a particular case of the realization of the rule stating the provision for nouns ending in different consonants and sound sequences with a final consonant.

It is also important to note the specificity of the correspondence between such elements as *-a* and *-u* in the above example. We can see actual (sub)operations here, inasmuch as the generalizations involved in the respective formulas are correct. However, these operations are dependent on parallel operations on the Nominative singular of certain nouns which are hierarchically higher; the principles of the hierarchy of operations require a special consideration, but I shall not go into the details of this problem here.

All of this shows that traditional paradigms, albeit very useful as mnemotechnical, glottodydactic, abbreviatory and summarizing devices, do not mirror the linguistic reality quite faithfully.

Another aspect of the same thing is the discrepancy between the linearity of linguistic products (ultimately, sentences) and the non-linearity of the paradigms. In sentences, only this OR another form of a set like the one demonstrated above is present, and not various forms together. Therefore, paradigms do not correspond directly with any linguistic reality (apart from results of secondary manipulations over that immediate reality). In the pure description, unlike in, say, manuals of foreign languages, it would be senseless to imagine that words are given to us in columns of their forms. This qualification applies even to an image of, say, 50 declensional sets of endings and other modifications, on the one hand, and abstract "lexemes", on the other, each of which would be supplied with an indication as to which set of endings it selects to form suitable text-

words. The picture of *-a* in *vraga* as given together with *-ov* in *vragov*, and *-a* in *konja* as given together with *-ej* in *konej* is quite misleading.

How, then, are the PRINCIPLES OF ESTABLISHING INFLECTIONAL IMPLICATIONS to be formulated?

Here are the main injunctions I am adopting.

1. Linear comprehensive transformation of stressed segments. All the operand and resultant traits which are mutually inseparable are given as one item; for example, desinences and alternations concomitant to particular desinences are taken as unique items. Formulas concern one concrete fragment of a possible text (linearity).

2. Absence of technical restrictions. All kinds of change are admitted without any reservations (for example, subtraction of some stuff not less than addition).

3. Sufficient predictive force. Formulas cannot predict too many non-existent forms. The problem of the proper measure of predictiveness requires a separate treatment.

4. Adequate generalization. One must seek maximum generality in addition to the individualization of those items which are subject to enumeration. Quasi-generalizations and secondary generalizations are to be eliminated.

5. Non-arbitrariness. If two formulas can be admitted on equal grounds, both of them should.

6. Hierarchization. Basic operands and cycles of application of operations have to be established wherever necessary. I leave the problem of the relevant criteria beyond the scope of the present article.

7. Differentiation of independent and dependent implications. Dependent formulas stating mutual transformations of results of parallel operations of a more basic character have to be correspondingly qualified.

8. Homogeneity. Implicational formulas in a description cannot vary at random as to their content and form.

I shall now try to examine some of the more problematic phenomena of Russian declension within the descriptive framework outlined above, thus providing also some illustrations of how the avowed guidelines can be implemented. The focal point of the analysis will be the search for adequate generalizations (cf. p. 234 above).

As is well known, it is alternations and mobile stress that are

particularly troublesome sources of complexity in Russian inflection (as well as in the inflectional systems of other languages). Thus, they constitute appropriate objects of investigation with respect to our goals.

EXAMPLE 1: NOUNS ENDING IN *-ea*.

The first illustration I am going to discuss here concerns Russian nouns ending in *-ea*.

What is the way the existing textbooks handle these words? The usual picture is as follows: the words are said to take normal desinences proper to masculine nouns ending in a consonant; a special remark is being made about dropping *-e-* in cases with overt desinences; and, finally, the place of stress is characterized for different forms of the nouns in a special chapter or paragraph. It must be noticed that this kind of description seems to capture at least some generalizations; for instance, the desinence *-a* in the Genetive singular is presented as entailed by ANY word-final consonant in the Nominative singular, provided the word is masculine.

However, the following question arises here: how are we to understand the additional comments on alternations and stress? I think that the very separateness of those comments suggests the ideas of unstressed forms, neutral with regard to the shape of their stems, which undergo special transformations: first, the alternation *-e- : -ø-*, second, stress assignment. Only these transformations yield real, full-blown forms. Thus, a description of that sort includes some operations on a kind of "semi-finished products" or "word mock-ups", in fact, on a kind of bodiless phantoms.

This contravenes our principles which oblige us to present, not many-layered abstract procedures, but global, "one-stroke" changes affecting empirically available, immediate entities.

How we can achieve this aim? One possibility that comes to mind is to establish basic forms of the Nominative singular in their full shape ending in *-ea* and to assign the property of its *-e-* being dropped in cases with desinences to that *-e-* as a special mark on the Nominative. We may imagine a notation like this:

dvorec [-e/c/ : -ø/c/-...v...]

where V marks a vowel in the desinence.

However, this solution ties up the dropping of *-e-* to specific, individual nouns. Meanwhile, it is evident that the conditions of

dropping *-e-* in *-eo* are of a general character: *-e-* is dropped if (a) it is unstressed (cf. *némaa*, *gárnoa*), (b) it is stressed, but follows immediately one consonant only or the clusters *-eb-*, *-ed-* (cf. *dvoréo*, *dvoréd*; *krestéo*, *krestéd*; *uzdoy*; vs. *kuandó*, *kuzneod*). All of this would be left unaccounted for, if we assigned the dropping of *-e-* to individual nouns. In this case we would have failed to register the decision of Russian speakers concerning ANY new noun in *-eo* to the effect that *-e-* should be dropped or should be left intact depending on the presence or absence of one of the indicated situations of stress and consonantal structure.

This compels us to seek another solution. It is my proposal to introduce special global operations of the following kind:

	<u>-ec</u>
(a), (b)	-ca Gen sg
	<u>-ec</u>
(a), (b)	-cu Dat sg

and so on, where (a), (b) stand for the conditions formulated above.

Such formulas attach the dropping of *-e-* to the concrete final fragment *-eo*, and not to individual nouns. The connection between that fragment and the dropping is quite objective: nouns ending in *-et* (cf. *trepét*), *-es* (cf. *balbes*), *-el'* (cf. *kobel'*) etc., do not lose their *-e-* in forms with vocalic desinences.

It is true that nouns ending in *-ek*, *-en'* under certain conditions do lose their *-e-*, cf. *barašek*, *baraška*; *pen'*, *pnja*. But no actual generalization for *-o*, *-k*, *-n'* is available. What we could do is merely to say something like "*-e-* is dropped before *-o*, *-k*, *-n'*...". This, however, is just a spurious generalization: the formula contains no more than a LIST of final consonants. Such a list is equivalent to a LIST of FINAL FRAGMENTS. Thus, the dropping of *-e-* becomes individualized anyway as bound together with particular consonants following it. One can hardly help viewing this as a reflection of the inescapable facts of Russian.

Still, we can feel somewhat uneasy about the proposal set forth above. The point is that we introduce for nouns in *-eo* as many separate operations with the dropping of *-e-* as there are different vocalic desinences. As a result, the alternation is represented several times. Furthermore, the DESINENCES accompanied by the dropping

are identical with those functioning without any zero-alternation in other masculine nouns ending in a consonant. But this identity is not reflected in our presentation, since the resultant traits are shown as ready-made wholes where the desinential components are treated as just arbitrary phonological ingredients. One may ask: isn't there any possibility of showing the desinences ONCE for all the nouns and of explicitly attaching the dropped *-e-* to the very fact of the APPEARANCE of this desinence or another (out of the set proper to consonant-final nouns)? The case is that one naturally expects the *-e-* to get dropped in ANY imaginable form with a vocalic desinence, including non-existent ones!

However, it should be noticed that the desinences constitute a closed class. The rise of a new case form with its special ending is highly improbable. There are no grounds for speaking of Russians' readiness to adopt new endings for nouns in *-ec*. By the same token, there is no reason to talk about some such possible desinence being accompanied by the fall of *-e-*. And besides, even if we contemplate such new desinences, we cannot be convinced that the preservation of *-e-* before them is necessarily excluded; thus, we can easily imagine a form like *palec-et* or *palec-ka* (with the well-known particle *ka* turned into an inflectional element).

My conclusion is that the individualization of the dropping of *-e-* in the nouns ending in *-ec* according to cases and their desinences is justified.

EXAMPLE 2: WORD STRESS

I am passing on to a problem concerning stress assignment. One could think of a solution analogous to the one discussed above as applicable to mobile stress in nouns like *vrač*, i. e. nouns ending in stressed *-ač*. Thus, we could formulate rules of the following kind:

-ač

-ača Gen sg

Such an approach would differ radically from the picture known from usual textbooks. In those textbooks we have, on the one hand, a series of desinences common to, say, all masculine consonant-final nouns, and on the other, a list of word parts which determines the movement of stress to the next syllable whenever desinences appear,

e. g. $-d\check{s}$, $-d\check{s}$, $-dr'$, $-y\check{s}$, etc. This traditional representation would now be replaced by two series of case markers which would differ from each other merely by the place of stress; moreover, the series with stress on desinences would be split into many formulas showing the determining factors of stress movement, as in the example above, cf. $-/a\check{s}/\acute{a}$, $-/a\check{s}/\acute{u}...$, $-/a\check{s}/\acute{d}$, $-/a\check{s}/\acute{u}...$, etc. The condition on the series with the bare $-a$, $-u$, ..., would be negative: they would embrace simply all the nouns which fail to display the positive properties shown in the formulas of the other series (with $-/a\check{s}/\acute{a}$ and so on).

This kind of unpleasant individualization is likely to put everybody on his guard. But, in principle, it cannot be regarded as OBVIOUSLY invalid. There is no self-evidence in rejecting it. After all, it is undeniable that such fragments as $-d\check{s}$ cannot be subsumed under any sensible and truly general heading.

Nevertheless, there is a way out of the dilemma, and we CAN obtain a more economical description. The key to such a solution is offered by paying due attention to the fact that stress is a supra-segmental feature of whole words one of whose inalienable properties, at least in Slavonic languages, is its placement in words consisting of two or more syllables.

The place of stress in basic forms is attached in an individual fashion to the given concrete phonemic strings as wholes or to characteristic parts thereof. However, this is not the whole story. Derived forms can of course have different numbers of syllables; so the inevitable question arises as to what happens to the stress in such derived forms. But even if the number of syllables in different forms is the same, there is no logical necessity of preserving the place of stress in all of them. Now, if the place of stress in different forms were completely unpredictable, coincidental and whimsy, there would be no other way of coping with it than assigning it to every form in isolation, and, in fact, listing all the forms in the "lexicon". It is clear, however, that the real situation is that of very great regularity.

I think the appropriate way of handling the situation is the introduction of the feature "word stress" for the WHOLE of a given language as a feature comprehending not only acoustic characteristics, but also regular ways of stress placement and movement.

Thus, for example, the feature "word stress" for Polish would embrace, among other things, the notion of its rightward movement

in accordance with the number of additional syllables in derived forms, of its leftward movement in accordance with the diminishing number of syllables in shorter derived forms, of the preservation of stress in nouns ending in *-ik*, *-yk* and denoting occupation, if one syllable only is added (cf. *fizyk*, *-a*, *-ov*,...; otherwise the above "law" of rightward movement is valid here: *fizykámí*²), etc.

Similarly, Russian stress can be introduced as a very rich, indeed, much richer, element. It would include, in particular, (a) the principle of columnal stress in inflectional forms unless specified differently for particular words or classes of words (cf. *stákn*, *stákna*,...), (b) regularized departures from that principle, where the role of our *-dě* in nouns, among many other things, would be provided for (movement to the next vowel, cf. *vráždě*), (c) TYPES of individual departure from that principle, as in *stol* (movement to the next vowel, cf. *stolá*, *stolú*,...).

I shall devote a few words to the last point. The statement of stress types for individual words, for words, that is, where the placement of stress in paradigmatic forms is not motivated by definite fragments of the word shape or by definite meaning features, cannot spare us the assignment of type indexes to INDIVIDUAL words (to their basic forms). Thus, for example, it is not good enough to say that Russian has a stress type for nouns ending in a consonant which consists in moving it to the next syllable in any derived form with a vocalic desinence, as in *stol*. Words like *stol* have to be entered in the "lexicon" with appropriate symbols attached to them in an individual manner.

This might seem to undermine the generalization sought by means of the introduction of stress types, or to make it vacuous. Yet the stress types as a part of the feature "stress" must be upheld: in spite of all, they do capture a generalization. Its substance is as follows: speakers of Russian are prepared to subsume newly created words under one of a strictly defined number of stress types which do not correspond to the set of all theoretically possible types deducible on a combinatorial basis. Any one of such constructible types MAY be realized in a new word. But this would be a deliberate, very sophisticated, individual decision. Consider, for instance, a noun with the stress on the desinences of the Dative singular and the Instrumental plural, and on the stem otherwise. I think the observation of stress variation and change gives firm grounds for the con-

tention that there are but a few marked types of stress actually entering a competition, while other theoretically possible types are materialized in isolated words and do not really play any active part in Russian inflection or are completely alien to it; the types having some representation in Russian nouns are "closed" in a couple of words, on a par with the phonemes making them up (cf., for example, the words *gvozd'*, *kon'*, *gruzd'*, *šerv'* with the stress on their stems in the Nominative only, plural and, of course, singular).

I think it would be correct to furnish the feature "word stress" with the following types of movement in Russian nouns:

(a) movement to all the desinences, cf. *stol*,

(b) movement to all the desinences in plural, cf. *sad*,

(c) movement to all the desinences in plural except the Nominative, cf. *vozk*,

(d) movement to the preceding syllable in plural, cf. *vysoťa*.

Of course, this proposal requires some justification; however, I cannot go into it here. If it were accepted, any noun with unmotivated mobile stress would be entered in the "lexicon" either with an appropriate symbol corresponding to one of the above four types or with a detailed specification of its particular forms.

Let us now revert to the initial question of how to represent the inflection of nouns like *vrač*. The answer is that the identity of their desinences with "normal" ones will be saved, and the necessary derivation of, say, their Genitive singular would proceed in virtue of a general formula common to *vrač*, *palat*, ..., *malyš*, *glupyš*, ..., and so on, on the one hand, and *stakan* etc., on the other, cf.:

-C

-Ca Gen sg

where C stands for any consonant. The specific shape with stress on -a would be automatically produced as an effect of the cooperation of the Russian feature "word stress" and the concrete basic form *vrač* (etc.) with its final fragment as seen in the notation.

This situation has to be kept strictly distinct, according to our general assumptions, from inflectional patterns where stress is part of some individual shape. Here, the inherent stress properties must be represented in the respective SPECIFIC implicational formulas. Thus, for example, the following rule contains stress indications on a par with the indications concerning the phonemic structure:

-uet

-ovat' Inf

where the derivation of the Infinitive from the basic verbal forms (3rd person singular) is stated for a class of verbs, cf. *organizuet* → *organizovat'*.

EXAMPLE 3: NOMINATIVE PLURAL IN STRESSED -á.

The last fragment of Russian inflection I am going to touch upon here are the Nominative plural forms ending in the stressed -á, as in *domá*.

As is well known, forms of this type are either relics of the Old Russian dual of masculines ending in a consonant or forms created on the basis of an analogical proportion with those dual forms in the course of the development of Russian since the 14th - 15th centuries. The rather recent (after-war) counts show that the type -á is steadily gaining ground, especially in non-formal speech, so that at present one can speak of about 500 nouns with the plural in -á (including forms in lower stylistic registers)³; this is a considerable number, compared to about 100 towards the break of the 18th and 19th century.

Still, in spite of their numerousness, it does not seem possible to subsume all the forms in -á under an implicational formula stating the sufficient conditions for automatically coining them from some other form or forms. If this is in fact impossible, our assumptions and guidelines compel us to accept just a list of grammatically indivisible, ready-made forms in -á; they should of course be marked for either replacing in usage or being parallel to regular forms in -y/i, but, nonetheless, they are likely to represent independent items or units of language.

On the other hand, there are certain regularities in our nouns one would not wish to be blamed for neglecting in the grammatical description. First, stress is preserved in all plural forms corresponding to the forms in -á, without any exception. Second, not all singular nouns can have their plural counterparts in -á: certain features exclude the presence of forms in -á, at least in some dialects or idiolects of Russian, or admit of their presence only by way of exception.

The first of these properties is rather easy to account for, given my general framework and patterns already exploited. I would provide, namely, for a corresponding part in the characterization of the feature "Russian word stress". This would be a part saying: derived plural forms of the nouns where the Nominative plural has the stressed *-á* have their stress moved to the next syllable compared to the Nominative singular, or, which comes to the same thing, realize the general columnal pattern with respect to the Nominative plural. Thus, the solution here is of the same nature as the one concerning mobile stress in classes of nouns like those ending in stressed *-aš*, *-aš*, etc. (which we have been considering earlier in this article).

It is much harder to take a decision on how to account for the restrictions put upon nouns with respect to their having plural forms in *-á*.

One is tempted to say: the operation which yields the Nominative plural is the one with the *-i* desinence (henceforth we shall use this notation for the allomorphs *í* and *y*), and there is a list of "exceptions" (i. e. ready-made forms in the "lexicon") which HAPPEN to display some features (if not all of them, then, at any rate, a vast majority of them); as far as the forms in *-á* are concerned, the following features, among others, should be mentioned: the corresponding nouns have stem-stressed singular forms, cf. *dom*, *dóma*,...; the corresponding non-one-syllable Nominatives singular consist, at the most, of three syllables (but the prevalent number of syllables is two) and do not carry stress on the final syllable, cf. *mdster*; the relevant nouns do not show the *-o/e-*: zero-alternation; many of the nouns in our group end in *-el'* or *-er*, cf. *kitel'*, *bufer*, and such nouns are quite easily incorporated into our group as new items; nouns in our group do not end in *-in*, *-ik*, *-ak*, *-yk*, *-ek*, and other final elements; they are not proper names and only exceptionally names of animals and abstract notions; personal names in this group denote occupations or posts, cf. *korrakton*, *professor*.

But to say this is to express some rather unbinding observations. One can legitimately ask: do these observations correspond to any possible RULES? And if so, just what do the rules look like?

In answering these questions, I must point out, first of all, that the fuzzy picture we come across in the existing descriptions of Russian is largely due to their lumping together facts belonging to different dialects and idiolects, to their summary and statistical

character. Real linguistic rules represent a certain bias towards choosing definite forms of expression. And such inclinations, for purely logical reasons, are idiolectal (people can make identical decisions, but these are made by EACH of them separately). So our problem is one of selecting a sufficiently representative idiolect. And in the sequel I shall try to do exactly this. Let us notice that such an approach is by no means tantamount to the exclusion of individual hesitations, lack of the realization of "idiolectal rules" in particular instances, and so on: the case is simply that, in "performance", our linguistic "competence" is often blurred or obscured by external circumstances, notably the influence of what we observe in other people's speech, in older literature, etc.

Another important fact to be mentioned here is as follows. There are, on the one hand, features which are neither sufficient nor necessary conditions of the presence of a form in *-á*, and on the other, features, which, albeit not on the status of sufficient conditions of *-á*, do appear to be its NECESSARY conditions.

The category of "indifferent" circumstances can be illustrated by the presence of the final fragment *-er* in two-syllable words with the initial stress. This feature does not necessitate *-á*, cf. *svitery*, *gliseery*, etc., but neither does it exclude such forms, cf. *bunkera*, *katera*, etc. (all in all, they do not prevail, however).

The category of necessary conditions can be made clear by considering the status of proper name: if a noun is NOT, or, better, insofar as it is not, a proper name, it MAY but need not have its Nominative plural in *-á*, cf. *mastera* vs. *maklery*; however, if a noun IS a proper name, it just cannot acquire its Nominative plural in *-á*. Thus, there is a necessary condition on the presence of the *-á*-form consisting in the status of non-proper name as applying to a given noun.

It is obvious that such conditions represent strict regularities the omitting of which in a grammatical description can be rightly objected to. However, grammatical rules we have been dealing with are exclusively implicational formulas which state results obtained as soon as some SUFFICIENT conditions materialize. This creates a difficulty.

Still, it can be overcome within the framework of implications. This possibility is offered by the fact that any necessary condition is the reverse side of a sufficient condition in another implication.

What I have in mind is, of course, the relation of contraposition: if some C_2 is a necessary condition of some C_1 ($C_1 \rightarrow C_2$) then $not-C_2$ is a sufficient condition of $not-C_1$ ($not-C_2 \rightarrow not-C_1$). By applying this scheme we can accommodate in our grammatical system whatever appears to be a real necessary condition of some phenomenon in language. To take our example of the status of non-proper name as indispensable for the appearance of $-á$: its negation is the status of proper name, and this should be introduced somehow into the antecedent of an implication (with the resultant trait OTHER than $-á$, i. e. $-i$).

I shall now proceed to sketch out a series of rules for the Russian Nominative plural of masculine, consonant-final nouns without the zero-alternation, rules which might be characteristic of some rather plausible idiolects of contemporary standard Russian, even if idealized to a certain degree.

First, I shall adopt three minor rules with the resultant trait $-á$:

- (1) personal names of occupation; -ktor
 vocalic structure: $-V-V-V-$ -----
-ktorá Nom pl

Example: *redaktorá*

- (2) personal names of professional occupation; vocalic structure: $-V-V-$ -ar'

-ar'á Nom pl

Example: *tokar'á* (notice that (2) does not apply to, e. g., *kesar'*; therefore, *kesari* is not a counterexample).

- (3) non-personal, non-PN (PN stands for "proper name"), non-abstract; without zero-alternation; vocalic structure: $-V-V-$ -el'

-el'á Nom pl

Example: *štempel'á*.⁴

These rules apply to a very small number of words in active usage, but seem to be easily extended to new items.

Three other rules provide for the resultant trait $-í$ (I am omitting the morphological change itself):

- (4) non-PN, non-abstract; without zero-alternation; vocalic structure: $(V)-V-V-$ or $-V-V-V-$; final parts: $-or$, $-er$, $-er'$, $-ol$, $-ol'$, $-el$, $-el'$; other than in (3).
- (5) non-PN, non-abstract, non-animate; without zero-alternation; vocalic structure: $-V-$ or $-V-V-$; stress on stem in singular; last vowel not i ; final consonant: labial or dental (not c), not soft, or velar.

(6) other than in (1) - (5).

What is the essential purport of this picture?

Rule (6) is the most comprehensive one: it takes into account all proper names, the hosts of nouns shifting their stress to the desinences in singular, and so on, as unequivocally requiring *-i*. But, more importantly, due to its ordering with respect to the other rules and its being built on the NEGATION of the conjunctions of features previously stated it allows for EACH of the relevant features (contradictory to the features in those conjunctions) BY ITSELF playing the part of a SUFFICIENT condition of the appearance of *-i* rather than *-á*. In this way we account for the necessary conditions of *-á* which we have agreed should be somehow reflected in the grammatical description.

Such single features necessitating *-i* are: zero-alternation which has been excluded for groups (1)-(5)⁵, the status of proper name, the status of abstract name, vocalic structure other than indicated before, in particular the widely represented structure with stress on the last vowel, stress on desinences in singular, final consonants *σ*, *j*, alveolar, last vowel *i*.

This does not mean that there are no competitive individual *-á*-forms in this domain which block the realization of the respective regular forms. However, they are true rari nantes, and, above all, the bearers of the idiolects we have in mind here automatically extend *-i*, not *-á*, to new items of the relevant kinds.

A nearly exhaustive list of the *-á*-exceptions to rule (6) is as follows:

abstract names - *beg*, *ves*, *večer* (if this is an abstract noun), *otpusk*, *oholod*, *evet*, *ton* (colour);

vocalic structure - *postáv*, *rukáv* (also desinence stress), *kokil'* (also desinence stress), *oběldg* (also desinence stress), *okorok*, *pered*;

final consonant *j* - *kraj*;

final consonant alveolar - *stórož*;

animate nouns - *d'jakon*, *prístav*, *teterev*.

Apart from that, several animate nouns have parallel forms in *-i* and *-á*: *bóeman*, *lóoman*, *míčman*, *bvod*, *štúrman*, *jástreb*.

But what is the point of formulating rules (4) and (5) which also demand that *-i*, not *-á*, be added? Why shouldn't they be merged with (6) in one *-i*-rule (which perhaps would not apply only to the small groups (1)-(3))?

The purpose of introducing formulas (4) and (5) is to reflect the striking fact that these complicated conjunctions of features dramatically enhance (compared to the situation envisaged by rule (6)) the probability of *-i* being jeopardized by *-á* and indeed blocked by it, although, on the whole, the prevalence of *-i* is undeniable here too. Particularly conspicuous is the marked character of conjunction (4) which opens the way to a great many *-á*-forms, cf. *vachtera, doktora, perepela, kolokola, topol'a*.⁶ Rule (5) is violated by roughly 70 nouns, cf. *ádras, pójas, ohlev, kórob, béreg, bok, lug, meoh*; this is a rather modest figure, given the multiplicity of nouns meeting even such stringent conditions as those stated in (5); still more importantly, the extension of *-á* to such nouns is much harder than to new nouns in *-r, -l* and their soft counterparts (and meeting the other conditions of (4)).

In this way, the circumstances which are not sufficient conditions of *-á*, but which are also far from strongly blocking *-á* are provisionally taken care of. One *-i*-rule would obliterate the fact that exceptions to it are by no means evenly distributed with respect to different categories subsumed under the JOINT conditions (4)-(6).⁷

Still, we get in effect three rules with the same resultant trait *-i!* This fact is quite disturbing indeed.

It disturbs me because the wave of terror launched by contemporary linguistics under the slogan "no significant generalizations can be missed" has had a very great effect on me. So great indeed that I am prepared to miss generalizations in order to save generalizations.

Notes

- 1) I have expounded the main tenets of this programme in my article Towards an operational grammar, *Studia Semiotyczne* VIII, 1978. The crucial role of the "diagrammatic" structure in language is strongly defended in R. Anttila, *Analogy*. The Hague: Mouton 1977.
- 2) Cf. B. Comrie, Irregular stress in Polish and Macedonian. In: *International Review of Slavic Linguistics* 1, 1976, 2-3, where a detailed analysis of such abnormal cases of stress is given.
- 3) Cf. A. S. Fidrovskaja, K voprosu o processe i faktorach novooobrazovaniya na *-a* v imenitel'nom padeže množestvennogo čisla suščestvitel'nykh mužskogo roda. In: *Učenyje zapiski Kazanskogo un-ta* 112, 6, 1952; M. V. Panov ed., *Morfologija i sintaksis sovremenno-*

go ruskogo literaturnogo jazyka, Moskva: Nauka 1968, gl. 9.

- 4) According to R. I. Avanesov, S. I. Ožegov, Russkoe literaturnoe proisženie i udarenie. Slovar'-spravočnik. Moskva: Izd. inostr. i nac. slov. 1959, the number of nouns in *-el'* having *i* is slightly greater than of those with *-ž*. But with respect to category (3) the advances of *-á* seem remarkable; it should also be remembered that many nouns of our type are narrow technical terms where usage is not easily statable.
- 5) Rule (6) is also formulated for nouns without zero-alternation, but this is because outside this domain more complex morphological changes appear, e. g. *-ok* → *-ki*; what matters here is the fact that those changes never include the appearance of *-á*. One exception with respect to the exclusion of *-á* by zero-alternation is noted in Avanesov, Ožegov, op. cit.: *vetrá*; it is marked as colloquial and is of course secondary to the regular form *větry*.
- 6) The respective numbers are much greater for "lower" idiolects. Notice that *póvar* with its standard *povará* has same vocalic structure as *dóctor*.
- 7) In a discussion held in Copenhagen in 1979 Henning Andersen suggested that *-á* should be considered an unmarked, regular desinence which is used whenever there are no specific reasons for using *-i*. This interesting proposal is hardly acceptable given the fact that the boundaries between *-i* and *-á* within groups (4) and (5) are quite unclear, and the obvious MAJORITY of items belong to *-i*; furthermore, its extension to new items seems more probable.

G. C. CORBETT (University of Surrey)

NATURALNESS AND MARKEDNESS IN MORPHOLOGICAL RULES:
THE PROBLEM OF ANIMACY IN RUSSIAN

"... the distinction between animate and inanimate is more a matter of verbal convenience than anything else." Kinsley in Hoyle's *The Black Cloud*

Coats has given an impressive explicit account of large areas of East Slavonic inflectional morphology (Coats 1972, 1973, 1978). The purpose of this paper is to show that the theoretical framework he has established allows a more natural account of animacy than he himself has proposed (1978) but that this solution can be shown to be inadequate in that the problem is not solely morphological.

Coats uses two sorts of inflectional rules (particularly clearly explained in Coats 1972). *M a r k i n g r u l e s* mark formatives containing certain feature specifications to undergo a subsequent *m o r p h e m e i n s e r t i o n r u l e*; rules of the latter type insert appropriate inflectional endings. His view of morphology is thus close to that of Bierwisch (1967); however, the use of marking rules replaces Bierwisch's use of double environments. Coats' system allows him to deal naturally with syncretism, which he defines as follows:

Syncretism is the occurrence of phonologically identical endings in different inflectional forms that share at least two of the syntactic or morphological features that are relevant in the inflectional system. (1973, 71)

He imposes the requirement that inflectional suffixes that are syncretic must be introduced by the same inflectional rule (1973, 72). To illustrate how the rules work, consider first the following paradigms from Old Russian (Coats 1978, 24c):

(1)	1st decl		2nd decl	3rd decl
	masc	neut	fem & masc	fem & masc
nom sg:	ŭ	o	a	ĭ
acc sg:	ŭ	o	u	ĭ
gen sg:	a	a	y	i

The rules required are as follows (Coats 1978, 240-1; a misprint in rule 8 has been corrected):

(2) Assignment of nom/acc/gen sg endings in Old Russian:

1. insert + / $\left[\begin{array}{l} +\text{nom} \\ +\text{sg} \end{array} \right] \text{ ______ } \#$
2. insert a / $\left[+2\text{nd decl} \right] + \text{ ______ } \#$
3. insert + / $\left[\begin{array}{l} +\text{acc} \\ +\text{sg} \end{array} \right] \text{ ______ } \#$
4. insert ŭ / $\left[\begin{array}{l} +1\text{st decl} \\ +\text{masc} \end{array} \right] + \text{ ______ } \#$
5. insert o / $\left[\begin{array}{l} +1\text{st decl} \\ +\text{neut} \end{array} \right] + \text{ ______ } \#$
6. insert u / $\left[+2\text{nd decl} \right] + \text{ ______ } \#$
7. insert ĭ / $\left[+3\text{rd decl} \right] + \text{ ______ } \#$
8. insert + / $\left[\begin{array}{l} +\text{gen} \\ +\text{sg} \end{array} \right] \text{ ______ } \#$
9. insert a / $\left[+1\text{st decl} \right] + \text{ ______ } \#$
10. insert y / $\left[+2\text{nd decl} \right] + \text{ ______ } \#$
11. insert i / $\left[+3\text{rd decl} \right] + \text{ ______ } \#$

These rules apply in order. Rule 1 is a marking rule, which introduces a morpheme boundary (though Coats insists that this is simply a matter of notational convenience, 1978, 236). Rule 2 is a morpheme insertion rule; note that it does not assign inflections to all the formatives marked by the first rule. At this stage, masculine 1st declension nouns are still marked with a morpheme boundary only. They acquire an ending by rule 4, together with masculine first declension accusatives. Thus the condition that syncretic inflectional suffixes must be introduced by the same inflectional rule is fulfilled. The reader can establish for himself that the rules do indeed 'build' the paradigm in accordance with the syncretism condition.

Coats further claims that his model can handle diachronic change in a natural way, and gives the example of the rise of animacy. As is well known animate 1st declension masculine nouns began, early in Old Russian, to take the ending *a* in the accusative singular. This means that the feature *a n i m a t e* became inflectionally relevant. Coats claims that the change in the underlying system of rules involved the addition of a new marking rule (A below) and the reversal of rules 3 and 4, giving the new scheme (1978, 242):

- (3) Assignment of nom/acc/gen sg endings in the modern East Slavonic languages:

- | | | | | | | |
|-----|---|----------------------------|----|------------|-----------------------------|---------|
| 1. | } | as in (2) | A. | insert + / | [+acc
+sg
-animate] | _____ * |
| 2. | | | | | | |
| 4. | } | as in (2), order reversed. | | | | |
| 3. | | | | | | |
| 5. | } | as in (2) | | | | |
| . | | | | | | |
| . | | | | | | |
| . | | | | | | |
| 11. | } | | | | | |

His claim that the historical change is described 'in a straightforward way' (1978, 242) is, I think, rather optimistic. Both rule insertion and rule reordering are required to account for a single change. Furthermore, the new rule A is unnatural in that it does not correspond to the actual change - the change involved animate nouns; the motivation, as stressed by Comrie (1978), was to distinguish the accusative case forms of animate nouns from the nominative, yet rule A refers only to inanimates. A further problem is that at first the use of the genitive-accusative was optional; the optional insertion of a rule seems natural but the optional insertion of a rule with obligatory rule reordering is dubious.

This is not to say that Coats' model cannot handle the change described. I believe that the original rule order in (2) is faulty. Bierwisch (1967, 260, 267) orders his inflectional rules to deal with the most marked categories first; this seems a natural way to incorporate markedness into the grammar and it gains independent support from the phenomenon of neutral agreement (see Corbett forthcoming b, for a discussion of this notion, with reference to Russian and Ukrainian). The inflectional rule which inserts the ending onto the least marked formatives requires no specification - it operates on whatever is 'left over'. Let us now restate the original rule set (2) to reflect decreasing markedness:

(4) Assignment of nom/acc/gen sg endings in Old Russian (reformulated):

1. insert + / $\left[\begin{array}{l} +\text{gen} \\ +\text{sg} \end{array} \right]$ ____ # (=8)
2. insert y / $\left[+2\text{nd decl} \right]$ + ____ # (=10)
3. insert i / $\left[+3\text{rd decl} \right]$ + ____ # (=11)
4. insert a / $\left[\text{_____} \right]$ + ____ # (cf.9)
5. insert + / $\left[\begin{array}{l} +\text{acc} \\ +\text{sg} \end{array} \right]$ ____ # (=3)
6. insert u / $\left[+2\text{nd decl} \right]$ + ____ # (=6)

7. insert + / [_____] _____ = (cf.1)
8. insert a / [+2nd decl] + _____ = (=2)
9. insert ŷ / [+3rd decl] + _____ = (=7)
10. insert ů / [+masc] (cf.4)
11. insert o / [+neut] (cf.5)

Note that in rule 4 there is no need to specify [+1st decl] as only first declension nouns are left bearing a morpheme boundary. Similarly in rule 7 only nominatives remain. In fact all the [+sg] markings are redundant as plural forms would be dealt with before singulars, being more marked. The rules given in (4) generate the paradigms of (1), respecting the syncretism restriction, and they involve less redundancy than rule set (2) - five features are saved.

How must (2) be modified to account for the genitive-accusative? The insertion of a single rule either before or after rule 1 is adequate; the new rule has the following form:

- B. insert + /

-acc
+sg
+animate
+masc
+1st decl

 _____ *

This is all that is required; the *a* ending will then be inserted by rule 4. Note that the rule requires five feature specifications - this reflects the fact that at the beginning the genitive-accusative was restricted and highly marked. The important thing is that only a single rule is required; in the early stages this rule was optional. The rule shows that it was the animate nouns that were being singled out, to avoid their being subject to rules 5 and 10 which would result in the least marked masculine ending.

We have shown that the diachronic change in question can be dealt with in Coats' system using a single new rule. The question arises as to whether this is the right way of accounting for the change. The new genitive-accusative form for animate masculine

nouns was matched by a similar genitive-accusative form for agreeing adjectives. Of course, we could formulate a new rule, rather similar to B, which would be inserted in the adjectival rules and would produce the correct result. While this would work there are good reasons for believing that this is the wrong approach:

1. it suggests that there is no necessary connection between the two rule additions (and predicts, incorrectly, that individual speakers might adopt one new rule but not the other);
2. it involves a duplication of similar rules in different parts of the morphological component;
3. it is no more natural than a new rule of dative-accusative for adjectives. Such a rule could be written at no more cost than the actual genitive-accusative rule. This suggests that a generalization is being missed.

The same arguments would hold against Coats' handling of the plural genitive-accusative. The reason why handling the genitive-accusative by inflectional rules is inadequate, is that the syncretism transcends individual paradigms. This becomes increasingly apparent in later stages of the language's development. In an earlier paper (Corbett, forthcoming a) I accounted for this informally using a set of accusative prediction rules (following Perlmutter & Orešnik 1973, 419-20). The formal equivalent of these prediction rules are featurechange rules. A rule that would achieve the same as the two inflectional rules (B and its equivalent for adjectives) to account for the stage in the development of animacy described by Coats is as follows:

- (5) Feature-change rule (first stage in development of animacy)

$$\left[\begin{array}{l} +acc \\ \\ +animate \end{array} \right] \rightarrow [+gen] / \left[\begin{array}{l} -plural \\ +masc \\ \left\{ \begin{array}{l} +noun \\ [+1st decl] \end{array} \right\} \\ +adjective \end{array} \right]$$

The effect of this rule is to change the feature specification of animate masculine nouns (of the first declension) and adjectives from accusative to genitive. Rules of this type are ordered before the inflectional rules. The latter will treat elements of both types just like ordinary genitives. Thus Coats' syncretism restriction will still be respected. Rule (5) is an improvement on the two separate inflectional rules in that it treats the genitive-accusative as a single phenomenon. However, a closer look at the historical evidence shows it to be inadequate. The problem concerns the agreement of adjectives with masculine animate nouns not of the first declension, for example the old *n*-stem *synŭ*. Rule (5) wrongly predicts that the adjective should stand in the genitive-accusative while the noun remained in the accusative-nominative; not surprisingly, this is an incorrect prediction: Dietze (1973, 263, 266) gives several examples of both *synŭ svoj* (acc-nom) *syna svoego* (gen-acc). While (5), in the first stages of the change, would prevent the formation of a genitive-accusative for *synŭ* it could not prevent the adjective taking the animacy feature by agreement. We could try to avoid the problem by claiming that NPs rather than nouns are marked as genitive-accusative but then we could not handle examples with masculine *a*-stems such as *svoego* (gen-acc) *voevodu* (acc.) (quoted by Timberlake 1974, 232).

To make progress we must inquire which nouns are marked as animate when they 'reach' the morphological component. If it is all nouns that are semantically animate, then agreement may have copied the animacy feature onto adjectives agreeing with nouns which will not take the genitive-accusative (**synŭ svoego*). Clearly then the restriction must apply before the syntactic rules. The specification of animacy has been considered at length elsewhere (Corbett, forthcoming a) where copying restrictions were introduced. These limit the semantic features that lexical items carry forward as syntactic features, ensuring that they do not carry large numbers of redundant features (such as gender in the plural in Modern Russian). Such a copying restriction is needed for animacy; in the early stages of Old Russian the syntactic feature of animacy occurred only on nouns denoting human males (probably free human males - this

is disputed by Kedajtene 1955 but maintained by Dietze 1973, 265). The feature of animacy (in grammatical terms merely a trigger for the later feature-change rule but a trigger that can be copied by agreement) can therefore be copied only onto masculine nouns. We can therefore remove the feature [+masculine] from the feature-change rule (5) and, to save the copying of redundant features, we should deal with the [-plural] feature in the same way. The copying restriction will therefore take the following form:

(6) Old Russian animacy copying restriction

Copy [+human, +animate, +free] as [+animate] only together with the features [-plural, +masculine].

Though (6) is a restriction, it is also a relaxation compared with an earlier period when animacy was not allowed through as a syntactic feature at all. In the early stages its application was optional. The later development of Russian shows animacy copying becoming obligatory and the gradual relaxing of (6).

We still have the problem of *synŭ* - (6) would allow it to be marked as animate so that forms like **synŭ svoego* could result. We could write a morphological condition into (6) but this would make it an extremely odd rule. As changes in (6) account for many of the changes in the distribution of animacy that followed its introduction, it seems reasonable to suppose that semantic rather than morphological criteria were responsible for the relatively slowness of *synŭ* to take the genitive-acussative. This is suggested by Dietze (1973, 264); sons were not fully free - his examples show they were 'sent', 'left', 'put on thrones' or 'killed' (1973, 266). We claim, therefore, that the restrictions on animacy could be stated in semantic terms. If this is so, then it is the copying restriction (6) which accounts for the behaviour of *synŭ* rather than its morphology. It follows that the feature-change rules need not refer to declensional class, except to exclude masculine *a-* stems. These carry the feature [+animate] which is required for agreement purposes (*svoego vovodu*) but it must not produce a genitive. The rules required are as follows:

(7) Feature-change rules

1. $[+animate] \rightarrow [-Rule\ 2] / [\overline{+2nd\ decl}]$
2. $\begin{bmatrix} +animate \\ +accusative \end{bmatrix} \rightarrow [+genitive]$

Rule 1 excludes nouns like *voevoda* from rule 2 - it corresponds to the intuition that the point of the rules is to distinguish animate accusatives from nominatives, which is not required by nouns like *voevoda* which have a distinct accusative singular anyway. Rule 2 operates on both nouns marked animate (recall that they can only have this marking if they refer to male humans and are singular) and on adjectives agreeing with them. The development of Russian has seen the progressive weakening of the copying restriction (6) to include all human males, masculine plurals, then feminine plurals, animals (first in the singular) until the present position was reached, requiring a much weaker copying restriction:

(8) Modern Russian copying restriction

Copy [+animate] as [+animate] only together
with [+masculine] or [+plural]

Throughout the considerable changes in the copying restriction the feature-change rules have remained essentially the same.

The claims made above must remain tentative until there is much more detailed information available on the distribution of genitive-accusative forms in Old Russian. However, our claim that semantic rather than morphological criteria determined the form of *synŭ* is the less radical for linguistic theory. Data on the appearance of forms like *svoego voevodu* would be particularly valuable for assessing our account.

We conclude that Coats' original formulation of animacy in East Slavonic languages can be simplified by recourse to the notion of markedness. Yet this solution is not the most natural as the syncretism involved transcends the paradigm. The natural solution involves feature-change rules which operate before the inflectional rules. Agreement evidence suggests that most of the restrictions on the distribution of animacy must be dealt with 'at source' - copying rules ensure that a syntactic feature of

animacy is introduced only when it has a role to play in syntax (agreement rules) or morphology (feature-change rules). We claim therefore that animacy is not accounted for by inflectional rules and - though this is tentative - that, while the spread of animacy resulted from syntactic ambiguity resulting from the loss of morphological differentiation of cases, morphological criteria (such as [+1st declension]) did not enter the copying restrictions.

R E F E R E N C E S

- BIERWISCH, M. 1967, Syntactic features in morphology: general problems of so-called pronominal inflection in German. - In: To Honor Roman Jakobson, I, The Hague, 239-270.
- COATS, H.S. 1972, On describing analogy in the evolution of Russian noun inflection. - Papers in Linguistics 5, 213-226.
- COATS, H.S. 1973, Old Russian declension: a synchronic analysis. - In: L. Matejka (ed.), American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, I, Linguistics and Poetics, The Hague, 67-99.
- COATS, H.S. 1978, A study of inflectional change: the genitive-accusative in East Slavic. - In: H. Birnbaum (ed.), American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, I, Linguistics and Poets, Columbus, 234-255.
- COMRIE, B. 1978, Genitive-accusatives in Slavic: the rules and their motivation. - International Review of Slavic Linguistics, 3, 27-42.
- CORBETT, G.G. (forthcoming a), Animacy in Russian and other Slavonic Languages: where syntax and semantics fail to match. - In: C.V. Chvany and R.D. Brecht (eds), Forms and Meanings: Morphosyntax in Slavic, Columbus.
- CORBETT, G.G. (forthcoming b), Neutral agreement.
- DIETZE, J. 1973, Die Entwicklung der altrussischen Kategorie der Beseeltheit im 13. und 14. Jahrhundert. - Zeitschrift für Slawistik, 18, 261-272.
- KEDAJTENE, E.I. 1955, Iz nabljudenij nad kategoriej lica v pamjatnikax russkogo jazyka staršej pory. - Voprosy jazykoznanija, 1, 124-128.
- PERLMUTTER, D.M. and OREŠNIK, J. 1973, Language-particular rules and explanation in syntax. - In: S.R. Anderson and P. Kiparsky (eds), A Festschrift for Morris Halle, New York.
- TIMBERLAKE, A. 1974, The nominative object in North Russian. - In: R.D. Brecht and C.V. Chvany (eds), Slavic Transformational Syntax, Ann Arbor, 219-243.

DER RUSSISCHE AKZENT

MORPHOLOGISCHE FUNKTION UND PRÄDIKTABILITÄT BEIM SUBSTANTIV

Die Akzentstelle einer russischen Wortform ist im Gegensatz zu anderen Sprachen phonologisch nicht vorhersagbar (prädiktabel). Die russische Akzentuation ist außerdem beweglich, der Akzent kann im Paradigma das ein- oder die eine, das anderemal eine andere Silbe treffen. Die bewegliche Betonung vollzieht sich keineswegs willkürlich, sondern stellt ganz bestimmte morphologische Kategorien einander gegenüber, sie hat somit eine morphologische oder paradigmatische Funktion.

Der Student des Russischen ist über eine solche Situation nicht besonders glücklich, da man nicht vorhersagen kann, welche Wörter nun feste und welche bewegliche Betonung besitzen. Leider genügt es auch nicht anzugeben, ob ein Substantiv bewegliche Betonung besitzt, denn die Beweglichkeit der Akzentstelle im Paradigma kann sich auf verschiedene Weise verwirklichen. Wenn man z. B. das Substantiv *vodá* als "beweglich betont" markiert, so kann man daraus noch nicht ableiten, ob der Asg *vódu* oder **vodú* lautet, ob die obliquen Kasus im Pl stamm- oder endbetont sind (*vódam* - *vodám*) und ob der NApI schließlich dieselbe Akzentuation wie die obliquen Kasus besitzt oder nicht (*vódy* oder **vodý*).

Wenn man versucht, eine Beschreibung zu finden, die die bewegliche Akzentuation russischer Wortformen im Paradigma (also morphologisch) berücksichtigt, so kann man die bewegliche Akzentuation in viel größerem Ausmaß prädiktabel machen. Wir müssen daher gut zwischen phonetisch bedingten Akzentstellenalternationen einerseits und paradigmatisch bedingten Alternationen andererseits unterscheiden. Während in der Phonologie eine Null tatsächlich nichts bedeutet (ein Nullphonem gibt es nicht), kann eine Null in der Morphologie eine ganz bestimmte Funktion besitzen. Gerade das Fehlen einer Endung (das Null-Morphem) charakterisiert z. B. im Russischen Formen wie *volk-∅* Nsg, *mest-∅* Gpl, *žen-∅* Gpl.

Auf der phonetischen Oberfläche besteht eine Akzentalternation zwischen [dvor], Gag [dvará], Dsg [dvarú] usw. Wir führen in unsere

Beschreibung des Nullmorphem ein und sagen, es steht zu den übrigen Endungen *-a*, *-u* usw. in Opposition. Der Stamm unseres Beispiels erscheint phonetisch in drei verschiedenen Formen, nämlich [dvór], [dvar-], [dvar,-]. Es ist im Sinne der Erreichung größerer Allgemeinheit viel ökonomischer, wenn wir annehmen, daß der Russisch-sprechende nicht drei verschiedene Stammformen in seinem Gehirn gespeichert hat, sondern nur eine und daß die phonetischen Ausgabeformen mit der Eingabeform durch möglichst allgemeine Regeln verbunden sind. Wir haben es mit der Eingabeform {dvor-} zu tun, von der die Oberflächenformen durch allgemeingültige Regeln der russischen Phonetik und Phonologie (wie Akan'je, Erweichungsregel) abgeleitet werden. Im Sinne einer Verallgemeinerung der Akzentregeln des Russischen nehmen wir an, daß sich der Akzent in *dvór* im Nsg eigentlich auf dem Nullmorphem befindet,¹ weil in der gesamten russischen Substantivdeklinationsform dort, wo die Endung des Nsg nicht Null ist, keine Akzentoppositionen zwischen dem Nsg und den übrigen Kasus bestehen, wenn man von ganz seltenen Beispielen wie *úgol* X *uglá* absieht. Es handelt sich daher in unserem Beispiel um ein Paradigma mit durchgehend fester Endbetonung (oder mit unbetontem Stamm):

$$\begin{array}{l} \{ \text{dvor-}'\emptyset \} \\ \{ \text{dvor-á} \} \\ \{ \text{dvor-1} \} \\ \{ \text{dvor-ó}f \} \end{array}$$

Schließlich müssen wir noch eine phonetische Regel einführen, die die Akzentstelle automatisch der letzten Silbe vor einer betonten Nullendung zuschreibt.

In der russischen Morphologie und in der Derivation kann in manchen Formen ein beweglicher Vokal auftreten, der in anderen Formen wieder verschwindet, z. B. *koněc* X *koněcá*, *iglá* X *igólka*. Wir führen nun die Konvention ein, daß die Stelle, wo ein potentieller Vokal erscheint, durch ein Kreuz # gekennzeichnet wird. Der Typ *koněc* X *koněcá* ist der gleiche wie *dvór* X *dvorá*. Es handelt sich ebenfalls um ein Substantiv mit fester Endbetonung:

$$\begin{array}{l} \{ \text{kon,}\#\text{c-}'\emptyset \} \\ \{ \text{kon,}\#\text{c-á} \} \\ \{ \text{kon,}\#\text{c-1} \} \\ \{ \text{kon,}\#\text{c-ó}f \} \end{array}$$

Zu den phonetischen Realisierungen dieses Beispiels gelangen wir wieder durch allgemeine phonetische und phonologische Regeln, von denen die wichtigste den potentiellen Vokal betrifft: vor dem Nullmorphem

wird er als Vollvokal realisiert (und zwar in der gegebenen phonetischen Umgebung als *e*), vor den übrigen Morphemen als Null.

Im Russischen verhalten sich die derivierten Substantive grundsätzlich anders als die nichtderivierten. Während die Akzentuation der nichtderivierten Substantive nur sehr bedingt vorhergesagt werden kann, ist die Akzentuation der abgeleiteten Substantive grösstenteils prädiktabel und (außer in ganz wenigen Fällen²) unbeweglich.

So besitzt das Suffix {-#k'-} (mit beweglichem *o*), das den einzelnen Akt einer Handlung bezeichnet, die Eigenschaft, daß der Akzent des abgeleiteten Substantivs stets auf die Endung fällt: *kivók*, *kivká*, *sevók*, *sevká*, *brošók*, *škažók*, *tolčók* usw. Die Ableitung erfolgt dabei von einfachen unvollendeten Verben.³

Die Akzentuation der mit {-#c-} abgeleiteten Substantive ist etwas komplizierter: bei manchen finden wir Endbetonung unabhängig von der Akzentuation des Grundwortes: *živéc*, *mertvéc*, *vdovéc* (aber *stáréc*). Die Ableitung erfolgt unmittelbar vom Adjektivstamm, wenn dieser einsilbig ist, sonst aber bleibt der Akzent des motivierenden Wortes bestehen: *lukávyj* - *lukávec*, *mílostivýj* - *mílostivec*, *spartákovskij* - *spartákovec*, usw. Formen, die von perfektiven Partizipien wie *obórvannyj*, *obódrannyj*, *póslannyj*, *príšlyj* deriviert werden, haben den Akzent nach dem Infinitiv: *ovorváneo* (*oborvát'*), *obodráneo* (*obodrát'*), *posláneo* (*poslát'*) usw.⁴

Wenngleich die Regeln, die das Zusammenspiel der Morpheme in der Wortbildung bestimmen, häufig kompliziert sind,⁵ erlauben sie es doch im Wesentlichen, die Akzentuation der derivierten Wörter zu bestimmen.

Ähnlich wie derivierte Substantive verhalten sich akzentologisch nichtderivierte Substantive, deren Wurzelmorphem auf ein Phonem oder eine Phonemfolge endet, das (die) dieselbe lautliche Gestalt besitzt wie ein Suffixmorphem. Diese Einheiten werden als *Submorphem* bezeichnet. In Wörtern wie *koněa*, *ogurěc*, *próbka* können die Submorphem {-#c-} und {-k-} abgetrennt werden, da sich diese Wörter akzentologisch so verhalten wie Substantive, die mit entsprechenden Suffixen deriviert werden.⁶ Die Submorphem besitzen natürlich keine wie immer geartete Bedeutung im Gegensatz zu den Derivationsuffixen, die die Bedeutung der Wurzelmorpheme modifizieren.

Wenn man die Regeln für die bewegliche Betonung der russischen nichtderivierten Substantive beschreibt, so kann man auf zwei Arten

vorgehen: entweder man betrachtet jede Substantivklasse für sich (die *a*-Stämme, die mask. *o*-Stämme, die neutralen *o*-Stämme, die *i*-Stämme) und beschreibt für jede Klasse gesondert die Akzenttypen, oder man geht deduktiv vor, indem man zuerst möglichst allgemeine Regeln ohne Rücksicht auf die verschiedenen Deklinationsklassen angibt und nachher untersucht, ob es einen Zusammenhang zwischen Akzenttypen und Deklinationsklasse gibt. Die zweite Vorgangsweise würde man als generativ bezeichnen. Sie erlaubt uns allgemeinere Formulierungen als die erste.

Im Russischen bestehen grundsätzlich zwei Arten von Akzentoppositionen: erstens, eine Opposition zwischen dem Sg und dem Pl (die beiden Numeri stehen einander akzentologisch gegenüber) und zweitens, eine Opposition zwischen einem (und nur einem) Kasus innerhalb eines Numerus und allen übrigen Kasus desselben Numerus (oder: ein Kasus kann innerhalb des Sg oder innerhalb des Pl allen anderen Kasus gegenüberstehen). Man kann daher nicht sagen, der Nsg *golová* stehe in Opposition zum NApI *gólovy*.⁷

Die Akzentregeln lassen sich durch folgende Formel⁸ ausdrücken:

(1) a) [-akz Stamm] → [+akz]/_____pl

b) [+akz Stamm] → [-akz]/_____pl

Zu lesen: a) ein unbetonter Stamm erhält den Akzent, wenn auf ihn ein Pluralmorphem folgt, und b) ein betonter Stamm verliert den Akzent (an die Endung), wenn auf ihn ein Pluralmorphem folgt.

Als merkmallose Form, die stellvertretend für das ganze Sg- oder das ganze Pl-Paradigma steht, kann man jeweils den D auffassen, weil dieser nie das merkmalfhafte Glied einer Akzentopposition innerhalb der Numeri bilden kann und weil seine Endung außerdem niemals Null ist.⁹

Beispiele für (1a):

<i>žené</i>	X	<i>žēnam</i>
<i>svezdē</i>	X	<i>svēzdam</i>
<i>travé</i>	X	<i>trávam</i>
<i>vodé</i>	X	<i>vódam</i>
<i>vysoté</i>	X	<i>vysótam</i>
<i>voloknú</i>	X	<i>volóknam</i>
<i>selú</i>	X	<i>sēlam</i>
<i>kol'ou</i>	X	<i>kól'oam</i>

Beispiel für (1b):

<i>górodu</i>	X	<i>gorodám</i>
<i>glásu</i>	X	<i>glasám</i>
<i>zúbu</i>	X	<i>zubám</i>
<i>nósu</i>	X	<i>nosám</i>
<i>učitelju</i>	X	<i>učiteljám</i>
<i>mórju</i>	X	<i>morjám</i>
<i>slóvu</i>	X	<i>slovám</i>
<i>veščí</i>	X	<i>veščám</i>

lošadi X lošadjám

Aus diesen Beispielen können wir vorläufig bereits einige Schlüsse ziehen: Von (1a) sind *a*-Stämme und neutrale *o*-Stämme betroffen, aber keine mask. *o*-Stämme oder *i*-Stämme. In mehrsilbigen Stämmen verlagert sich die Akzentstelle auf die letzte Silbe des Stammes, niemals aber auf die erste (vgl. *vyšótam*, *volóknám*, nicht **výšotám*, **všlóknam*). Von (1b) werden Maskulina und Neutra sowie *i*-Stämme, nicht aber *a*-Stämme erfaßt.

Die Regeln (1a), (1b) schließen einander natürlich aus; sie sind hierarchisch gleichrangig. Wir benötigen nun in unserem Regelsystem weitere Regeln, die nachher zur Anwendung kommen und daher hierarchisch niedriger sind als (1a) und (1b). Sie gelten jeweils innerhalb eines Numerus:

- (2) a) [-akz] Stamm → [+akz] / _____ {Asg
N(A)pl}
- b) [+akz] Stamm → [-akz] / _____ Gpl

Bei (2a) handelt es sich eigentlich um zwei verschiedene Regeln.

Beispiele für (2a):

<i>ruké</i>	X	<i>rukú</i>	} Asg
<i>golová</i>	X	<i>gólovu</i>	
<i>golová́m</i>	X	<i>gólový</i>	} N(A)pl
<i>volká́m</i>	X	<i>vólki</i>	
<i>gostjá́m</i>	X	<i>gósti</i>	
<i>ušá́m</i>	X	<i>úši</i>	
<i>veššá́m</i>	X	<i>vešši</i>	
<i>dolžnostjá́m</i>	X	<i>dólžnosti</i>	

Beispiele für (2b):

<i>sěstrám</i>	X	<i>sestěr</i>
<i>zémľám</i>	X	<i>zeměl'</i>
<i>kól'cam</i>	X	<i>koléo</i>

Die Verlagerung nach (2a) vollzieht sich im Asg nur bei einigen wenigen *a*-Stämmen,¹⁰ während die Akzentverlagerung im N(A)pl viel weitreichender ist. Wie man aus den Beispielen sieht, sind von ihr nur die neutralen *o*-Stämme sowie die mask. *o*-Stämme mit betontem *-á* im N(A)pl (Typ *gorodá*) ausgenommen. Wir sehen außerdem, daß die Regel (2a) den Akzent auf die erste Silbe des Stammes, wenn dieser mehrsilbig ist, verlagert: vgl. *gólovu*, *gólový*, *dólžnosti*, nicht aber **golóvu*, **golóvy*, **dolžnosti* u. ä.).

Bei den wenigen Beispielen nach Regel (2b) handelt es sich immer um Wörter mit beweglichem Vokal (Vokalschwundalternation), vgl. *s,ost,;r- kol,;c-*. Im Sinne einer größtmöglichen Verallgemeinerung können wir auch in diesen Fällen annehmen, daß die Akzentstelle auf dem Nullmorphem ruht, da sich praktisch alle Alternationen zwischen Stamm und Endung abspielen, nicht aber innerhalb des Stammes.¹¹

Es ist sehr wohl bekannt, daß sich die modernen russischen Akzenttypen wesentlich von den altrussischen und urslawischen Akzenttypen unterscheiden. Manche Typen haben sich endgültig erst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts stabilisiert. Es ist daher ganz natürlich, daß sich einige Unregelmäßigkeiten bis auf den heutigen Tag (z. B. *děti*, *ljúdi*) erhalten haben. Von diesen echten Unregelmäßigkeiten soll hier nicht gesprochen werden, wir wollen aber einige scheinbare Abweichungen betrachten:

Im Isg finden wir *-ú* bei (meist) einsilbigen *o*-Stämmen, betontes *-í* bei einer Reihe von einsilbigen *i*-Stämmen in Verbindung mit den Präpositionen *v*, *na*, z. B. *les*, *o lése* X *v lesú*, *brov'*, *o bróvi* X *na brov'*. Es handelt sich dabei um betonte Allomorphe der Lokativendungen *-e* und *-i* in einem ganz bestimmten Kontext. Die Akzentstelle kann daher durch den vorgegebenen Kontext in größerem Ausmaß vorhergesagt werden, sie ist also morphologisiert. Es handelt sich hier also nicht um die Hervorhebung eines Kasus gegenüber anderen Kasus im Paradigma, sondern um Morphologisierung von Allomorphen in einem vorgegebenen Kontext.¹²

Bei Beispielen des Typs *děrevu* X *derěv'jam*, *kámnju* X *kamén'jam*, *perú* X *pér'jam* geht es nicht um Akzentalternationen, die durch die Paradigmatik des Kasussystems bedingt sind, sondern eher um eine Angelegenheit der Derivation, nämlich um Kollektivbildungen mit Hilfe des Suffixes *-j-*, welches die Eigenschaft besitzt zu bewirken, daß der Wortakzent auf die ihm unmittelbar vorangehende Silbe fällt.

In dem Beispiel *ljubov'* ist die Akzentuation *ljubv'* leicht zu erklären, wenn wir davon ausgehen, daß es sich um einen unbetonten Stamm handelt. Damit wir aber die Akzentuation des Isg *ljubóv'ju* nicht als Ausnahme betrachten müssen, ist es einleuchtend anzunehmen, daß die Endung *{-#ju}* lautet, also mit einem potentiellen Vokal beginnt. Somit erhalten wir im Stamm zwei potentielle Vokale, von denen der zweite getilgt wird, während der erste ganz regelrecht zum Vollvokal wird, der auch die Betonung trägt. Die Eingabe lautet *{l,ub#v, +'#ju}*. Daß die Endung nicht mit *j* beginnt, ist plausibel durch die Regel, daß es in der nominalen Deklination nur nichtkonsonantisch anlautende Endungen gibt.¹³

Auf der Oberfläche erscheint bei den wenigen Wörtern des Typs *naëm*, *nájma* eine Akzentopposition zwischen Nsg und den übrigen Kasus. In Wirklichkeit aber handelt es sich um ein Beispiel mit fester Stammbetonung, wenn wir als zugrundeliegende Form *{naj'#m-}* betrach-

ten, ähnlich wie *naróð*, *naróða* und zum Unterschied vom Typ *konéc*, *konoá*.¹⁴

Prädiktabilität der beweglichen und festen Betonung

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß es ökonomischer ist, wenn wir zunächst möglichst allgemein gültige Regeln unabhängig von den Deklinationsklassen aufstellen und die Alternationen zwischen den beiden Numeri von denen innerhalb der Numeri trennen. Bei der Frage der Vorhersagbarkeit der Betonung spielen verschiedene Momente eine Rolle, und zwar a) die Zugehörigkeit eines Substantivs zu einer bestimmten Deklinationsklasse, b) die phonologische Gestalt des Sub-Morphs, c) der Stammauslaut (auf harten oder weichen Konsonanten), d) die Zahl der Silben (einsilbig oder mehrsilbig) und e) in einem gewissen Ausmaß die semantische Komponente (konkret-abstrakt, kollektiv-nichtkollektiv).

Wir haben gesehen, daß von Regel (1a) (Akzentverlagerung von der Endung auf den Stamm) niemals *i*-Stämme und maskuline *o*-Stämme betroffen sind. Wir können daraus die allgemein gültige Regel, die auch dem Russischlernenden hilft, eine bestimmte Zahl von Substantiven richtig zu akzentuieren, ableiten, nämlich daß endbetonte Maskulina die Endbetonung auch im Plural (ohne Ausnahme, unabhängig von ihrer äußeren Gestalt) beibehalten, z. B. *stolú*, Dpl *stolám*; *dvorú*, *dvordám*; *putí*, *putjám* (der einzige *i*-Stamm).¹⁵ Bewegliche Betonung bei den Maskulina und den *i*-Stämmen ist prinzipiell nur bei Stammbetonung nach Regel (1b) möglich, z. B. *zúbu* X *zubám*, *górodu* X *gorodám*, *dólānosti* X *dolānostjám*. Tritt dieser Fall ein, so kann es noch zusätzlich zu einer Akzentverlagerung innerhalb des Pl nach (2a) kommen, z. B. *zubám* X *zúby*, *volkám* X *vólki*, *dolānostjám* X *dólānosti*, aber *nosám*, *nosý*, *šagám*, *šagí*.¹⁶ Diese zusätzliche Akzentverlagerung ist keineswegs gänzlich unprädiktabel. In diesem Zusammenhang spielen Stammauslaut und Silbenzahl eine wichtige Rolle. Die Alternation ist automatisiert bei allen *i*-Stämmen und kommt außerdem bei Substantiven, die auf weichen Konsonanten auslauten, vor, z. B. *dólānosti* X *dolānostjám*, *gólubi* X *golubjám*, *gospitali* X *gospitaljám*. Durch die gegebene Silbenzahl verfügen wir über eine weitere Information, die die Prädiktabilität der Akzentuation vergrößert: Die mehrsilbigen Maskulina, die auf harten Konsonanten auslauten, erhal-

ten stets das Allomorph betontes -á,¹⁷ z. B. *goródd, beregd*, diejenigen, die auf weichen Konsonanten auslauten, erhalten es meistens, z. B. *uđiteljá, soboljá* 'Zobelfelle'. Bei den neutralen o-Stämmen, die ebenfalls zu dieser Gruppe gehören können, bestehen keine Akzentoppositionen innerhalb eines Numerus.¹⁸

Aufgrund des Gesagten genügt es bei allen *é*-Stämmen und bei den meisten o-Stämmen, die im Sg stambetont sind, im Falle, daß sie bewegliche Betonung besitzen, ihnen einfach einen Index B (für beweglich) zuzuordnen, damit man ihre Akzentuation vorhersagen kann, z. B.

{ t,itrád,- }	{ vést,- } _B
{ n,it,- }	{ gólub,- } _B
{ rák- }	{ górod- } _B
{ bolót- }	{ pól,- } _B

Unter den Beispielen für Regel (1b) findet man keine *a*-Stämme (außer *dólja* und *derévnja*). Man kann somit die sehr wichtige allgemeine Regel, daß stambetonte *a*-Stämme stets unbewegliche Betonung haben, formulieren. Um die Akzentuation einer großen Zahl von Substantiven auf -a vorhersagen zu können, genügt es zu wissen, daß sie Stambetonung haben, z. B. *kartína, mášecha, méra* usw.

Ist der Stamm dagegen unbetont, so muß er gekennzeichnet werden, wenn das Wort bewegliche Betonung aufweist. Beispiele:

{ stat, #j- }	{ žon- } _B	(žené X žénam)
{ kiš#k- }	{ koz- } _B	(kozé X kózam)

Zur Opposition der Numeri können auch noch Oppositionen innerhalb der Numeri kommen, z. B. *zem, #l,-* (*zemljá*, A sg *zémľju*, NApl *zémľí*, Gpl *zeměl'*, Dpl *zémľjam*). Hier ist die Möglichkeit der Vorhersage leider ziemlich gering.¹⁹ Es läßt sich aber sagen, daß im Russischen die Tendenz besteht, eher die beiden Numeri einander gegenüberzustellen als einzelne Kasus innerhalb des Sg oder Pl hervorzuheben.

Die Akzentuation der endbetonten Neutra ist durchwegs vorhersagbar; sie ist beweglich. Hier haben wir den Fall einer Morphologisierung vor uns: der Akzentwechsel hat neben den Endungen die Funktion, die Kategorien Sg und Pl auseinanderzuhalten. Beispiele: *licó* X *lica*, *oknó* X *ókna*, *pis'mó* X *pís'ma* usw. Unbewegliche Endbetonung ist nur bei derivierten Neutra möglich (*veščestvo*, *derevcó*).

Wir haben gesehen, daß die Akzentuation der nichtderivierten Substantive in sehr vielen Fällen aus einer merkmallosen Form des Sg abgeleitet werden kann, ohne daß wir nähere Information benötigen.

In manchen Fällen (endbetonte Neutra) ist auch die bewegliche Betonung automatisch. In anderen Fällen wiederum genügt uns die Angabe eines Index B, damit die ganze Akzentuation abgeleitet werden kann (*béreg, górod, učitel', krépost', dolěnost'*). Die zusätzliche Alternation im Pl ist bei den beiden letzten Beispielen automatisch.

Es bleiben schließlich nur relativ wenige Wörter, bei denen noch zusätzliche Informationen angegeben werden müssen, so ist unprädictabel die Akzentzurückziehung bei einsilbigen Maskulina im Pl, z. B. *nósu, nósy X nosám; vólku, vólki X volkám*, dann bei einer beschränkten Zahl von *a*-Stämmen, z. B. *sveďám X svěďi, blochám X blóchi, golovám X gólovy, skovorodám X skóvorody*. Bei einer kleinen Zahl von *a*-Stämmen kommt auch die Akzentzurückziehung im Asg in Frage, z. B. *ruká X rúku, golová X gólovu, vodá X vódu*, wobei alle diese Substantive auch die Akzentzurückziehung im N(A)pl implizieren, wenn der Pl endbetont ist (aus *gólovu* kann ich auf *gólovy* schließen).

Zusammenfassend kann man festhalten, daß im Bereich der Maskulina und femininen *a*-Stämme die Akzentoppositionen zwischen den Numeri als produktiv gelten können (das beweist die relativ späte Herausbildung dieses Typs). Bei den *i*-Stämmen gibt es nur einen Typ beweglicher Akzentuation, der sich aber als so stark erweist, daß auch manche Wörter, die im Sg nicht nach der *i*-Klasse dekliniert werden, davon erfaßt werden, vgl. *konjû; kóni X konďj, úču; úči X učěj, pleďó X plěďi, pleďěj* (Wörter, die im Sg und Pl verschiedenen Klassen angehören).

Einen gewissen Anhaltspunkt für die Prädictabilität der festen oder beweglichen bzw. für die Art der beweglichen Betonung bietet schließlich die Semantik. Bei den *o*-Stämmen besteht die Tendenz, daß konkrete Bezeichnungen eher bewegliche Betonung besitzen als abstrakte. Beispiele: *própusk X propuská* 'Passierschein', aber *própusk, própuski* 'Versäumnis', *tórmoz X tormozá* 'Bremse' gegen *tórmozy* (im übertragenen Sinn), *lăger' X lagerďá* (*voennyj, pionerskij, turističeskij*) gegen *lăgeri* (politisch) oder *duch* 'Geist' mit festem Akzent gegen *duchl* pl.t. 'Parfüm'. Das Substantiv *golová* bildet in übertragener Bedeutung nur die endbetonte Form des Asg, z. B. *gorodskôgo golovú* 'den Bürgermeister'²⁰ (gegen *gólovu*), vgl. *glavá X glávam*. Schließlich sei noch auf ein Minimalpaar mit unterschiedlicher beweglicher Betonung verwiesen: die Bezeichnung für 'Mittwoch' besitzt einen unproduktiven beweglichen Betonungstyp (*sredá X srědu; sredám X srědy*), mit zweimaliger Akzentverlagerung innerhalb

eines Numerus, dagegen hat das abstaktere 'Mitte, Milieu, Umwelt' den produktiven beweglichen Typus *Endbetonung im Sg X Stammbetonung im Pl (srédě X srédam)*.

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

- 1 Vgl. den Begriff "uslovnoe udarenie", z. B. V. A. Red'kin, *Akcentologija sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, Moskva 1971, S. 9, A. A. Zaliznjak, *Uslovnoe udarenie v russkom slovoizmenenii*, *VJa* 1964:1, 14-19, ders., *Grammatičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1977, S. 31.
- 2 Vgl. den Typ *vyšotá X vyšóty, dolgotá X dolgóty, čistotá X čistóty*. Er ist laut *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, Red. N. Ju. Švedova, Moskva 1970, S. 96, unproduktiv.
- 3 *Grammatika (op. cit.)*, S. 73f.
- 4 *Op. cit.*, S. 81.
- 5 Vgl. P. Garde, *Pour une théorie de l'accentuation russe*, *Slavia*, 34(1965), 533f., zuletzt auch in *Histoire de l'accentuation slave*, Paris 1976, 54-77.
- 6 V. G. Čurганова, *Očerki russkoj morfonologii*, Moskva 1973, S. 37ff; vgl. auch die Ausgliederung der "Suffixe" bei V. Kiparsky, *Der Wortakzent der russischen Schriftsprache*, Heidelberg 1962, 101-188, jedoch ohne Gebrauch des Terminus "Sub-Morph".
- 7 Dazu D. S. Worth, *Grammatical function and Russian stress*, *Language*, 44(1968), S. 784.
- 8 Vgl. D. S. Worth, *op. cit.*; G. Neweklowsky, *Akzentuierungstendenzen in den ostslawischen Sprachen*, *WSLJb*, 17(1972), S. 217.
- 9 Vgl. V. A. Red'kin, *Akcentologija (op. cit.)*.
- 10 Red'kin, *op. cit.*, führt S. 32f. an: *bolond, borodd, borozdd, vodd, golodd, gord, doskd, krochd, nogd, polodd, porđ, rekd, rukd, sredd, stend, storond, strokd, ščekd*, von denen einige auch Varianten ohne Akzentzurückziehung besitzen.
- 11 D. S. Worth, *op. cit.*, S. 790.
- 12 Liste bei Red'kin, *Akcentologija*, S. 15, 34f.
- 13 D. S. Worth, *Notes on Russian stress 2: ljubóv', voš', etc.*,

Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of B. O. Unbegaun, New York-London 1968, S. 282f.

- 14 D. S. Worth, Notes on Russian stress 3: *naëm* and *saëm*, *SEEJ*, 12(1968), 53-58.
- 15 Liste der durchgehend endbetonten maskulinen Substantive bei Red'kin, *Akoentologija*, S. 16-20.
- 16 Siehe die Listen der Typen *gorod* X *gorodá*, *boj* X *boj*, *op. cit.*, S. 21-25, und *zuby* X *zubám*, S. 26f.
- 17 Oder umgekehrt formuliert: das Allomorph {-i} ist nur bei einsilbigen Maskulina auf harten Stammauslaut möglich (T. G. Chazagerov, *Razvitie tipov udarenija v sisteme russkogo imenno-go sklonenija*, Moskva 1973, S. 76).
- 18 In Fällen wie *pleďb*; *plědi* X *plěďej*, *úho*; *úši* X *ušěj* mit Akzentstellenalternation innerhalb des Plurals hängt der Akzentstellenwechsel von der Endung -i des Plurals und dem Stammauslaut ab. Das Substantiv verhält sich nun nicht mehr wie ein Neutrum: es hat das Genus im Pl gewechselt.
- 19 Siehe die Listen bei Red'kin, *op. cit.*, S. 30-33, 35-38.
- 20 A. V. Isačenko, *Die russische Sprache der Gegenwart*, Halle/Saale 1968, S. 118.

Pavel TROST (Praha)

DER TSCHECHISCH-DEUTSCHE MAKKARONISMUS

Nemůžli žádný Čech

bez makaronismů ústa otevřít?

J. Jungmann, Zápisky

Über die Entwicklung der deutsch-tschechischen Zweisprachigkeit ist vor nicht allzu langer Zeit neuerlich geschrieben worden, jedoch ohne daß der Versuch, das Thema in seinem ganzen Umfang zu behandeln, voll geglückt wäre.¹ Wenn konkret über die Zweisprachigkeit als historisches Phänomen gesprochen werden soll, so müssen zuerst die zweisprachigen Gruppen selbst und die Stufen der Zweisprachigkeit bei den verschiedenen Gruppen genauer bestimmt werden. Der Bilinguismus ist eher selten ein Äquilinguismus; man muß die Unterschiede in Spracherzeugung und Sprachverständnis, in Sprechgeläufigkeit, Sprachumfang und Sprachrichtigkeit in Betracht ziehen.

Wenn es heißt, daß die böhmischen Länder über Jahrhunderte hindurch zweisprachig waren, so hat man das natürlich nicht so zu verstehen, daß hier zu irgend einer Zeit die gesamte Bevölkerung zweisprachig gewesen wäre, ebenso gut deutsch wie tschechisch gesprochen hätte. Die Zweisprachigkeit war immer ungleichmäßig. So teilte man zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Bevölkerung in sprachlicher Hinsicht in drei Gruppen: Deutsche, Stockböhmern und Utraquisten. Unter den Stockböhmern verstand man den einsprachig tschechischen Bevölkerungsteil, unter den Utraquisten die Zweisprachigen. Die Stockböhmern konnten mit der Landbevölkerung im Landesinnern identifiziert werden, teilweise auch mit den unteren Schichten der städtischen Bevölkerung, auch dies aber nur im Landesinnern, denn in den Randgebieten lebten in Stadt und Land nur Deutsche. Die Utraquisten waren die etwas besser gestellten städtischen Kleinbürger im Landesinnern; sie waren überwiegend "von Haus aus" Tschechen, und das nach der Sprache und weniger nach der nationalen Gesinnung. Aber auch die Intelligenz tschechischer Herkunft, selbst wenn sie nationaltschechisch gesinnt war, muß in diesem Sinn den Utraquisten zugerechnet werden, denn die Angehörigen dieser Gruppe hatten ihre Bildung in deutschsprachigen Schulen erhalten und mußten sich im Beruf der deutschen Sprache bedienen. So unterschieden sich beide Sprachen sowohl in Sozialstatus wie im Funktionsbereich:

Tschechisch als Sprache der unteren, Deutsch als Sprache der oberen Klassen sowie als Sprache der Staatsmacht und der Bildung. Dabei mußte aber Tschechisch als Sprache der Bevölkerungsmehrheit im Lande anerkannt werden. Die Hauptstadt Prag hatte damals hingegen den Anschein einer deutschen Stadt.²

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Stellung der tschechischen Sprache durch die nationale Bewegung, die sog. Wiedergeburt, und den sozialen Wandel im allgemeinen. In den Anfängen der nationalen Bewegung handelte es sich darum, das soziale Prestige der tschechischen Sprache zu heben: durch Sprachkultur und Literatur, historisierend auch durch die alt-neue Literatur der gefälschten Handschriften. Die nationale Bewegung der tschechischen Intelligenz wuchs mit der Verbreitung dieser Gesellschaftsschicht. Es vermehrte sich aber nicht nur die tschechische Intelligenz, sondern auch anderes tschechisches Bürgertum in den Städten, wo sich zudem das tschechische Proletariat sammelte. Das Bürgertum im ganzen schloß sich immer mehr der nationalen Bewegung an und das Proletariat hielt an seiner Sprache fest. Der reale Aufstieg der tschechischen Nation und der tschechischen Sprache vollzog sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach dem Fall des Absolutismus in Österreich. Durch die nationale Polarisierung büßte der Utraquismus an Boden ein, nun bedeutete Utraquismus nicht bloß Zweisprachigkeit, sondern nationale Indifferenz: Utraquisten in diesem Sinn waren diejenigen, welche sich weder als nationaldeutsch noch als nationaltschechisch, sondern höchstens als Böhmen oder Österreicher betrachteten und sich aus dem immer erbitterter geführten Nationalitätenkampf heraushielten.

Die nationale Polarisierung beseitigte aber noch nicht die Zweisprachigkeit auf tschechischer Seite. Gerade die tschechische Intelligenz, auch wenn sie entschieden national eingestellt war, blieb bis zum Ende der Habsburgermonarchie auf die deutsche Sprache angewiesen, die immer noch die Reichssprache war, auch dann noch, als der Landessprache bereits bedeutende offizielle Rechte eingeräumt worden waren. Die Wendung trat erst mit der Gründung der tschechoslowakischen Republik ein, die das Tschechische zur Staatssprache erhob. Nun war dem Utraquismus der Boden entzogen. Eine Zeitlang wirkten die früheren Verhältnisse nach und selbst unter den veränderten Bedingungen im neuen Staat, in welchem ungefähr drei Millionen Deutsche lebten, hatte die deutsche Sprache noch einiges Gewicht, sogar offiziell. In manchen Städten, in denen eine wohl-situlierte deutsche Minderheit mit einer

tschechischen Mehrheit zusammenlebte, erhielt sich teilweise immer noch eine natürliche, d.h. aus dem Leben und nicht aus der Schule hervorgangene Zweisprachigkeit, vor allem in jener kleinbürgerlichen Schicht, die dem utraquistischen Lager entstammte. Diese Familien waren meist tschechischen Ursprungs, später halbdeutsch-utraquistisch geworden und hatten sich zuletzt entweder für die deutsche oder die tschechische Seite entschieden, aber nicht immer enge Beziehungen zu der anderen aufgegeben.

Die soziokulturelle Stellung der deutschen Sprache bewirkte, daß Zweisprachigkeit im 19. Jahrhundert weit mehr auf der tschechischen als auf der deutschen Seite zu finden war. Die Scheidung in Deutsche und Tschechen blieb lange zweifelhaft, solange ein ausgeprägtes Nationalgefühl fehlte. Die damaligen Utraquisten oder zweisprachigen gehörten, wie gesagt, fast durchwegs zu jener Gruppe, die "von Haus aus" Tschechisch sprach. Aber die Notwendigkeit des Verkehrs brachte immerhin auch Deutsche und Stockböhmern zusammen und das führte zu einem Radebrechen in der jeweils anderen Sprache, zu einer niederen Form der Zweisprachigkeit. Man bezeichnete später das gebrochene Tschechisch als "Küchelböhmisches" und das gebrochene Deutsch als "Kücheldeutsch". Natürlich gab es auch Stufen des Übergangs zwischen der niederen und der höheren Zweisprachigkeit.

Wie war das Tschechische unter den Bedingungen der Zweisprachigkeit beschaffen?³ Jungmann ließ in seinem berühmten Stück *O jaayku českém I* aus dem Jahr 1806 einen gebürtigen Prager, der sich als "Čech", doch als deutschsprachiger Böhme deklariert, ein lautlich deformiertes und durchwegs agrammatisches Tschechisch sprechen.⁴ Hier karikiert Jungmann das gebrochene Tschechisch der Deutschen, also das "Küchelböhmisches". Daß die kleinbürgerlichen Utraquisten, die Tschechisch "von Haus aus" sprachen, in dieser Art geredet hätten, kann nicht angenommen werden; in dieser Schicht machte sich ein Idiom breit, das "kauderwelsches Böhmisches" genannt wurde.⁵ Es bestand darin, daß man in der Rede Tschechisch und Deutsch vermischte, und zwar in ganz bestimmter Weise: es war Sprachmischung nach dem Prinzip des Makkaronismus.

Die Sprachmischung in der sog. makkaronischen Poesie, wie man sie aus dem italienischen Cinquecento und anderswoher kennt, lief nach der Formel: Grammatik und Syntax des Lateinischen, die Lexik zu einem Teil dem Lateinischen, zum andern Teil dem Volgare entnommen. D.h., die Sprache A, das Lateinische, erscheint als Basis-

sprache, die Sprache B, das Volgare, als Komplementärsprache. In der gemischten Lexik wird A bei den allgemeineren, B bei den besonderen Bezeichnungen bevorzugt; es können auch ganze Phrasen aus B hineingenommen werden. In jenem "böhmischen Kauderwelsch" diente nun das Tschechische als Basissprache und das Deutsche als Komplementärsprache. Nach der Makkaronismus-Formel entstanden Sätze vom vielbelachten Typus *Hauzmajstrová pucuje na gonku pantátuv šlafrok*, d.h. 'die Hausmeisterin putzt (klopft) auf dem Gang (Balkon) den Schlafrock des Hausherrn'. Grammatisch ist gegen diesen Satz nichts einzuwenden, nur sind fast alle lexikalischen Morpheme dem Deutschen entnommen.

Das Ausmaß des Makkaronismus konnte schwanken. Die letzte Schicht des tschechischen Grundwortschatzes wurde nicht preisgegeben, doch darüber hinaus konnte jedes geläufige deutsche Wort, tschechisch flektiert oder unflektiert, in die tschechische Rede eingefügt werden. Der Makkaronismus konnte in Sprachwechsel übergehen, die Utraquisten brachten deutsche Sätze oder Satzfolgen ein oder fielen im selben Gespräch aus der einen in die andere Sprache: "a bißl deutsch, a bißl böhmisch".⁶ So gab es a) ein munizipales Tschechisch, gekennzeichnet durch mehr oder weniger Makkaronismus, b) rustikales Tschechisch, das kaum vom Makkaronismus berührt war, und c) die puristische Schriftsprache, an deren Ausgestaltung unablässig gearbeitet wurde.

Es dauerte ziemlich lange, bevor der tschechisch-deutsche Makkaronismus abgebaut wurde und die puristische Schriftsprache in der gesprochenen Sprache Eingang fand. Ein fremder Beobachter zu Ende des 19. Jahrhunderts behauptete nicht ganz zu Unrecht, daß damals nur ein sehr kleiner Teil der tschechischen Bevölkerung nach der tschechischen Schriftsprache redete. Schließlich aber ging die Entwicklung rasch vorwärts. Mit der Staatsgründung von 1918 kam die Emanzipation des Tschechischen vom Deutschen zum Abschluß. Auch die tschechische Schriftsprache war am deutschen Modell orientiert gewesen, wenn sie an Stelle der Lehnwörter Lehnübersetzungen einführte.⁷ Heute ist diese Anhängigkeit völlig überwunden und es wird auch nicht mehr historisch gewürdigt, daß Deutsch einst Komplementärsprache oder "Meistersprache" des Tschechischen war. Vor etwa sechzig Jahren jedoch war der tschechisch-deutsche Makkaronismus besonders in Brünn noch anzutreffen und Proben davon wurden in humoristischer Absicht niedergeschrieben, z.B. die folgenden Sätze:⁸ *Podivé se, ti trumbelo hlópe. Cukrpekerovi bisme museli dát*

*štirioet renských lérgeltu a u onkla na Starím Brně se kšeftmonem viučičš sadarmo. Takové, diš to s kunčoftama dobře umí, má za pár rokú bardk a d'eld šmorn.*⁹

A n m e r k u n g e n

1. E. SKÁLA, Der deutsch-tschechische Bilinguismus, in: Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, Düsseldorf 1977, 260-269. Diese Studie bietet eine Zusammenstellung bekannter Daten, ist aber im einzelnen oft mißverständlich. Über die Streitfrage der deutschen Einwirkung auf alttschechische Lautveränderungen wird aus geringer Kenntnis der Materie berichtet. Hier erklärt Skála zusammenfassend: "Deutsche Einflüsse vermochten weder die grammatische Struktur noch die phonematische Struktur noch den Wortschatz /des alten und des neuen Tschechischen/ maßgebend zu beeinflussen." In zwei anderen gleichzeitigen Arbeiten (in: Tipologija germanskix literaturnyx jazykov, Moskva 1976, und Beiträge zur konfrontierenden Sprachwissenschaft, Halle 1978) tritt jedoch derselbe Verfasser für die Idee eines deutsch-tschechischen Sprachbundes ein, unter Hinweis auf "eine Kontaktsituation in mehr als sieben Jahrhunderten." Diese Idee wird angeschlossen an Vergleiche der Wort- und Silbenstruktur im Deutschen und Tschechischen. Es wird eine Vielfalt von numerischen Daten vorgelegt, ohne daß klar wird, welche dieser Daten für den Ansatz des Sprachbundes relevant sein sollen. Skála stimmt Kučera-Monroe darin bei, daß in phonotaktischer Hinsicht die Ähnlichkeit zwischen Tschechisch und Russisch größer ist als zwischen Tschechisch und Deutsch. Die Ähnlichkeit der phonologischen Systeme von Tschechisch und Deutsch ist aber begrenzt und die Prosodie geht auseinander.
2. Ein fremder Beobachter, A. v. SCHADEN, Kritischer Bocksprung von Dresden nach Prag, Schneeberg 1822, vermerkte jedoch: "Das Volk in Prag spricht böhmisch; wohl gegen 8000 Einwohner verstehen weder hohes noch kauderwelsches Deutsch."
3. Das Deutsche in den Bedingungen der deutsch-tschechischen Zweisprachigkeit war das kleinbürgerliche "Böhmisch-Deutsch", siehe zuletzt P. TROST in: Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik, 46, 1976, 246f.
4. Inhaltlich sind hier zwei Sätze aus dem Stück Jungmanns besonders hervorzuheben: 1) daß die Deutschen in Böhmen "sich ungern an die tschechische Sprache gewöhnen" und 2) daß nach Aussage des Prager Deutschen "derjenige, welcher Ehre im Leibe hat und gute Kleider trägt, sich tschechisch zu reden schämt (ten kto šest v těle a toby kabát na tělo má, ten šesky mlufit hanba)."
5. So SCHADEN im genannten Buch. Er wußte, daß man in Prag nicht ausschließlich "böhmisches Kauderwelsch", sondern auch "reines Böhmisch" sprach: "Üngemein reich und wohiklingend stellt die böhmische Schriftsprache sich dar, doch der gemeine Mann spricht ein schlechtes, kauderwelsches Böhmisches." Schaden wies auf einen Prediger in der Prager Hauptkirche im Thein hin, aus dessen Munde er das so schöne "reine Böhmisch" gehört hatte. Noch zwei bemerkenswerte Hinweise Schadens: Vornehme, die im Gegensatz zum Volk sonst deutsch reden, "sprechen zuweilen unter sich, gleichsam des Späßes halber, etliche böhmische Worte, so

wie die Hamburger bei ähnlichen - Platt." (Der Hamburger Brauch - bekannt aus den Buddenbrocks). Es war auch Schaden nicht entgangen, daß "die böhmische Schriftsprache von inländischen Gelehrten in neuer Zeit wieder mit mehr Eifer und Liebe cultiviert wird, denn vor einigen Jahren".

6. Darüber P. TROST in: Slovo a slovesnost 37, 1976, 1f.
7. Die Entgermanisierung war eine der beherrschenden Tendenzen in der Entwicklung der neuen tschechischen Schriftsprache. Vondrák schrieb in seiner Geschichte der tschechischen Schriftsprache, daß in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts zwar eine neue Phase der tschechischen Literatur beginnt, aber damals wieder das Deutsche in Phraseologie und Syntax sehr stark auf die Literatursprache einwirkt. Was Vondrák als Germanisierungswelle betrachtete, erklärte Havránek indessen als Hinwendung der Literatursprache zur gesprochenen Sprache bei den sog. Májovci. Der Makkaronismus war in der ernsthaften tschechischen Literatur niemals zugelassen. Der aus Máchas *Márinka* bekannte Gassenhauer *Vale lásko ošemetnd! Adieu! Lebewohl!* ist natürlich ein realistisch-humoristisches Stück.
8. Bei F. SVĚŘÁK, *Brněnská mluva*, Brno 1973, 133, abgedruckt und mit der naiven Bemerkung versehen, daß hier "das deutsche Element häufiger vorkommt als im gewöhnlichen Brünnerisch" - natürlich häufiger als in der Sprache von heute. Gerade das Brünner Tschechisch galt als besonders verderbt, siehe "Naše řeč" 56, 1973, 183f. Der tschechisch-deutsche Makkaronismus bestand und besteht selbstverständlich auch im Wiener Tschechisch, siehe die leider ungedruckte Wiener Dissertation von G. Fischer.
9. Die Reste des Makkaronismus sind die offenkundigen Entlehnungen aus dem Deutschen, die im heutigen Tschechisch übriggeblieben sind. Da in der Schriftsprache die offenkundigen Lehnwörter aus dem Deutschen längst entfernt sind, handelt es sich um Wortgut, das außerhalb der Schriftsprache steht. Man weist stets darauf hin, daß heute sehr wenig davon überlebt. Doch nicht alles ist mit einem Mal geschwunden. Was von der jüngeren Generation nicht mehr gebraucht wird, kann sich bei den Älteren zum Teil erhalten. Daher haben summarische Listen von "Wörtern deutscher Herkunft, die noch im heutigen Tschechischen verwendet werden", wenig Wert. Manchmal kann man noch jetzt von älteren Personen Ausdrücke deutscher Herkunft hören, die im allgemeinen vergessen sind, und zwar von tschechischen Sprechern, die in tschechischen Kleinstädten aufgewachsen sind; das sind markante Relikte des makkaronisch-munizipalen Tschechisch. Früher konnte in der tschechischen Rede irgendein deutsches Wort zitathaft ("so wie die Deutschen sagen") gebraucht werden, weil kein Zweifel bestand, daß es ohne weiteres verstanden wurde; heute ist das nicht mehr der Fall.

Radoslav VEČERKA (Brno)

DAS ALTKIRCHENSLAWISCHE ALS SCHRIFTSPRACHE GROSSMÄHRENS

Als Älteste slawische Schriftsprache betrat das Altkirchenslawische die kulturelle Bühne Europas im alten Mähren, das erst später "Großmähren" oder "das großmährische Reich" genannt wurde. Seine Eingliederung in die komplexe Sprachrealität des Landes wurde teils durch aussersprachliche, teils durch innersprachliche Faktoren bestimmt. Unter den außersprachlichen Faktoren verstehe ich die Art und Weise, wie das Altkirchenslawische im alten Mähren aufgefaßt und bewertet wurde; die innersprachlichen Faktoren bestehen in den sprachlich materiellen Unterschieden zwischen der ältesten slawischen Schriftsprache und dem üblichen Sprachgebrauch Mährens.

Was die Auffassung und Würdigung des Altkirchenslawischen im alten Mähren betrifft, gehört bereits fast zu Truismen die allgemein verbreitete Behauptung, das Altkirchenslawische - obwohl auf der Basis der slawischen Balkandialekte gegründet - sei hier als eigene, heimische Sprache *'svojo jazyk'* empfunden, und zwar als ihr offizieller, feierlicher, hoher Stil; die Unterschiede zwischen der balkanslawischen und der mährischen Sprache seien zu jener Zeit nämlich ganz gering gewesen, nicht einmal so groß, wie etwa die Unterschiede unter den territorialen Dialekten der heutigen tschechischen Nationalsprache. Ich selbst habe es so ein paar mal gesagt und geschrieben.¹ Aber so formuliert ist die Behauptung eigentlich nichts anderes als eine bloße Möglichkeit, die nur mehr oder weniger wahrscheinlich ist und die auch nur als eine Arbeitshypothese gelten kann. Haben wir wirklich keine Beweise, keine faktischen Beweggründe für die Anerkennung der Wahrhaftigkeit dieser These? Ich würde gerne einen nicht unbedeutenden Beweis für die Empfindung des Altkirchenslawischen im alten Mähren als einer einheimischen Sprache in der bekannten Tatsache sehen, daß die von Mähren aus nach Byzanz gerichtete Initiative, die Missionäre und kirchliche Lehrer für den Staat des Fürsten Rostislav/Rastic zu gewinnen, ausdrücklich eben die Sprache der byzantinischen Mission betroffen hat. Der Vita Constantini nach wandte sich die mährische Gesandtschaft in Byzanz an den Kaiser mit den folgenden

Worten: *učitelja ne imamo takovajego, iže by ny vo svoi językv* *istpjj vęrp chřistianęskpjj skazalo* - "wir haben keinen solchen Lehrer, der uns in unserer Sprache den wahren christlichen Glauben erklären könnte".² Und in der Vita Methodi begründet der Kaiser die Beauftragung der beiden Brüder folgenderweise: "Ihr beide seid ja aus Thessalonike, und alle Leute aus Thessalonike sprechen rein slawisch."³ Der mährische Antrag auf eine eigene, das heißt in Mähren auch gut verständliche Sprache der byzantinischen Mission, hätte schon eine Beweiskraft bei der Entscheidung der Streitfrage, ob das Altkirchenslawische wirklich als ein stilistisches Stratum der Sprache der alten Mähren empfunden worden ist, denn das faktische Ergebnis, d.h. die Einführung des Altkirchenslawischen in das altmährische Schrifttum, wäre dann als die Erfüllung dieser Bitte zu verstehen; die alten Mähren hätten nun das, was sie verlangt hatten, bekommen: die eigene Schriftsprache. Auf diese Weise scheint unsere Frage ganz eindeutig beantwortet zu sein.

In der Fachliteratur seit Brückner, besonders aber in der letzten Zeit, erschienen gerade über das sprachliche Motiv in der mährischen Botschaft nach Byzanz gewisse Zweifel. Der Passus von der Lehre in *svojb językv* ist nämlich nicht in allen Handschriften der Vita Constantini enthalten, sondern er fehlt in dem Abschnitt der Legende, der als ein Teil der Lektionen in den kroatisch-glagolitischen Officia zu Ehren Kirills und Methods enthalten ist. Handschriftlich sind diese Officia älter als die ältesten Handschriften mit der kompletten Version der Vita Constantini. Und dieser Umstand führte auch J.Kurz zur Annahme, daß die Worte *vo svoi językv* im Text der kompletten Version der Vita eine jüngere Konjektur, ein nachträgliches Einschleusen sein könnten.⁴ Ja, Franz Dvorník ging sogar so weit, daß er im Zitat des betreffenden Absatzes aus der Vita Constantini die Verbindung *vo svoi językv* als nicht ursprünglich ohne weiteres herausgelassen hat und das sprachliche Motiv der mährischen Botschaft nach Byzanz überhaupt nicht in Betracht gezogen hat.⁵ Doch glaube ich ernste und schwerwiegende Gründe für die Zugehörigkeit der umstrittenen Worte zum Protograph der Vita und für die reale Echtheit des sprachlichen Motivs in der mährischen Botschaft überhaupt anführen zu können.

a) Wenn man die Vita als ein literarisches Werk vom Standpunkt seiner literarischen Form und konkret seines Sujetaufbaus betrachtet,

erscheint der ganze Abschnitt der Vita, der von den modernen Herausgebern konventionell als vierzehntes Kapitel bezeichnet wurde, als eine zusammenhängende Kette folgender Motive:

1) Die Ankunft der mährischen Gesandtschaft in Byzanz mit dem Antrag auf einen Lehrer, der der slawischen Sprache mächtig wäre.

2) Der Kaiser beauftragt mit der Mission Konstantin den Philosophen.

3) Der Dialog Konstantin des Philosophen mit dem Kaiser darüber, ob die Mährer eine Schrift für ihre Sprache (oder das Schrifttum in ihrer Sprache) haben.

4) Die Szene der "Erfindung" der slawischen Schrift und der Übertragung der ersten Worte ins Slawische durch Konstantin.

5) Die Abreise Konstantins nach Mähren zum Fürsten Rostislav mit dem Brief vom Kaiser, in dem an erster Stelle die große Bedeutung der byzantinischen Mission für die Entstehung der slawischen Schriftsprache unterstrichen ist.

Der motivische Aufbau des vierzehnten Kapitels der Vita im ganzen entfaltet sich also ganz organisch und konsequent aus dem in der mährischen Botschaft enthaltenen "sprachlichen" Ausgangsmotiv, ja man kann sagen, daß auf ihm und gerade auf ihm eigentlich die Komposition des gesamten Textes des vierzehnten Kapitels beruht. In jedem weiteren Motiv des Kapitels wird nämlich irgend eine Reaktion auf die sprachliche Komponente der mährischen Botschaft abgebildet: die Reaktion durch die Rede (Motiv 3), die Reaktion durch die schöpferische Tat (Motiv 4) und die Reaktion durch den Brief (Motiv 5); dadurch wird eigentlich das sprachliche Motiv in der mährischen Botschaft als notwendiges Anfangsmotiv der ganzen Motivfolge logisch impliziert. Ohne die sprachliche Komponente der mährischen Botschaft in Byzanz würde das ganze vierzehnte Kapitel der Vita Constantini seine Kompositionslogik verlieren.

b) Zu den gleichen Schlußfolgerungen führt auch die Betrachtung der Vita Constantini nicht vom Standpunkt ihrer Komposition als eines literarischen Werkes, sondern vom Standpunkt ihrer Aussage über die beschriebene Realität, also als einer Geschichtsquelle. Für besonders wichtig und für unsere Frage ausschlaggebend halte ich die Formulierung des Briefes Michael III an Rostislav, wo es anfangs - verkürzt zitiert - heißt: "Gott wirkte auch jetzt in unserer Zeit und offenbarte für euere Sprache eine Schrift - was vorher

niemals gewährt ward, außer in den ersten Zeiten -, damit auch ihr zu den großen Völkern gezählt werdet, die Gott in ihrer Sprache lobpreisen."⁶ Wenn wir diesen Text als ein direktes Zitat oder wenigstens als eine sachlich treue Paraphrase der *r e a l e n* Antwort des byzantinischen Kaisers auf die Botschaft des mährischen Fürsten bewerten, müssen wir auch die zeitgenössischen Gewohnheiten bei einer solchen Korrespondenz auf hoher diplomatischer Ebene in Betracht ziehen: es galt fast als Regel, daß die Antwort nicht nur die sachliche, sondern auch eine Paraphrase der Formulierung oder sogar die Wiederholung der Formulierung des Antrages enthielt. Wenn also der Brief Michael III an Rostislav mit dem Passus über die slawische Schriftsprache als die Grundmitgift der byzantinischen Mission in Mähren beginnt, setzt das die sprachliche Komponente bereits auch in dem mährischen Antrag voraus. Die mährische Botschaft und die kaiserliche Antwort auf sie stellen eigentlich interessante Zwillingstexte dar: der Hinweis auf die slawische Schriftsprache im Brief des Kaisers ist durch die Bitte um die Mission in verständlicher, einheimischer Sprache im mährischen Memorandum inspiriert worden. Auch auf diesem Wege kommen wir also zu dem Schluß, daß die Worte *vo svojb jazykb* in der Ansprache der mährischen Gesandtschaft vor dem Kaiser ursprünglich, "autochthon" waren.

c) Bei der Lösung des Problems der ursprünglichen Version der mährischen Botschaft in Byzanz muß man letzten Endes auch die textkritische Seite in Betracht ziehen. Wie gesagt, die Wendung *vo svojb jazykb* ist in den Abschnitten aus der Vita, die als Lektionen der kirillo-methodianischen Officia in den kroatisch-glagolitischen Breviaren vorkommen, nicht erhalten, obwohl diese handschriftlich älter sind als die kompletten Texte der Vita. Doch das handschriftliche Alter bewahrt nicht automatisch auch die Altertümlichkeit und Ursprünglichkeit des Textes. In unserem Falle ist im Gegenteil damit zu rechnen, daß man die ausgewählten Teile der umfangreicheren hagiographischen Kompositionen in verschiedenartig gekürzter und gedrungener Form in die Breviarlektionen hineinzukomponieren pflegte. Das Fehlen der Wendung *vo svojb jazykb* gerade in der literarischen Gattung dieses Typs gestattet es leicht ohne weiteres, das Textminus in den älteren Handschriften als Ergebnis einer sekundären Elision zu deuten. Dagegen müßte die Anwesenheit derselben Wendung in der kompletten Version der Vita als ein jüngerer Textplus, als eine

sekundäre Konjektur auf irgendeine Weise erst bewiesen werden. Bis heute wurden jedoch keine Beweise angeführt, und die These selbst ist als rein apodiktische Behauptung formuliert worden.

Wir konnten also ernste und wesentliche literarische, "reale" und textkritische Argumente zugunsten der Ursprünglichkeit der Worte *во своѣмъ ꙗзыцѣ* in der Ansprache der mährischen Gesandtschaft auf dem byzantinischen Kaiserhof finden. Diese Schlußfolgerung hat wichtige Konsequenzen nicht nur für die Rekonstruktion des Urtextes der Vita Constantini, sondern auch für die Überlegungen hinsichtlich des Charakters des Altkirchenslawischen als Schriftsprache im alten Mähren. Falls es sich um die sprachliche Seite der byzantinischen Mission in Mähren von Anfang an, d.h. bereits in Byzanz, handelte, so bedeutet das, daß sich bei der Entstehung der ältesten slawischen Schriftsprache das aus Mähren ausgehende Postulat einer eigenen Schriftsprache und die gesamte kulturelle und sprachliche Situation in Byzanz miteinander verbunden haben. Der balkanslawische Ursprung des Altkirchenslawischen und seine ersten Leistungen als Übersetzungssprache aus dem Griechischen einerseits und andererseits das neue sprachliche Milieu in Mähren, für welches es bestimmt war und in dem es in den ersten Phasen seiner Existenz auch fungierte, gestalteten und modellierten das Profil dieser Schriftsprache in einer spezifischen Art und Weise.

Wie sah nun die funktional-stilistische Stratifikation der komplexen Sprachrealität in Mähren aus, in die das Altkirchenslawische als Schriftsprache eingegliedert wurde und deren hohes stilistisches Stratum es bildete? Sie war ziemlich einfach. Die alten Mährer sprachen die späterslawischen Dialekte, die durch die Reflexe *ě* für älteres *eh* nach der zweiten und dritten Palatalisation der Velarlaute, *šě* für älteres *stj*, *okj*, aber auch *sk* nach der zweiten Palatalisation der Velarlaute, durch die Bewahrung der ursprünglichen lautlichen Sequenzen *tl*, *dl*, und *kv-*, *gv-* im Wortanfang vor *ě*, *i* diphtongischen Ursprungs, durch die Abwesenheit des regulären "l epentheticum", durch die Reflexe *e* für ältere *tj*, *kt* und *trat tlat trēt tlēt* für ältere *tort tolt tert telt*, durch die Endung *-omb/bmb* im Instrumental singularis der o- und jo-Stämme, durch das dritte "jač" in einigen Endungen der weichen Deklinationstypen, durch die Endung *-a* im Nominativ singularis des Partizipiums praesentis activi der *e/o* und *ne/no* Präsensia und durch andere Merkmale gekennzeichnet waren. Sprachlich differen-

ziert war dieses Territorium unter anderem in den Reflexen *rat-* *lat-* im Osten gegenüber den *rot-* *lot-* im Westen für ältere *ört-* *ölt-* unter dem Circumflex und weiter im Wechsellauf *ds* im Osten gegenüber dem westlichen *s* für älteres *dj*.

Diese Sprache ist nicht belegt; die angeführten sprachlichen Merkmale gehen aus der historisch-vergleichenden Rekonstruktion hervor und sind daher nur hypothetischer Natur. Und hypothetisch ist auch die Voraussetzung der funktional-stilistischen Stratifikation der Sprache der alten Mährer. Man kann jedoch mit einem hohen Wahrscheinlichkeitsgrad damit rechnen, daß diese Sprache einerseits als ein Kommunikationsinstrument in elementaren Lebenssituationen benutzt wurde; wegen ihrer unmittelbaren Verknüpfung mit der Situation und der nicht allzu komplizierten und anspruchslosen kommunizierten Inhalte war für sie der nicht sehr reiche Wortschatz und die relativ einfache Syntax ganz ausreichend. Der lokal beschränkte Charakter der Sprachakte dieses Typs schloß gewisse territoriale Differenzierung dieser Sprache nicht gänzlich aus, insbesondere in der Aussprache und im Wortschatz.

Andererseits wurde die Sprache der alten Mährer als ein Kommunikationsinstrument des mündlich tradierten Gewohnheitsrechtes, der Märchen, Mythen, Lieder und anderer Formen der mündlichen Überlieferung verwendet, die nicht immer mit der Sprachsituation unmittelbar verbunden waren. Ihre nicht mehr eng lokale, sondern breitere regionale Bestimmung hatte sehr wahrscheinlich auch die größere Unifizierung ihrer konkreten Sprachgestalt zur Folge. Die Tatsache, daß die Äußerungen dieses Typs auch situationssekundär und inhaltlich anspruchsvoller waren, spiegelte sich in ihrer etwas komplizierteren Syntax und ihrem reicheren und wohl auch differenzierteren Wortschatz wider. Zu einem festen Bestandteil dieses embryonalen mündlichen "Kulturdialekts" wurden wahrscheinlich außerdem auch diejenigen Sprachmittel, die durch die Tätigkeit der Missionäre entstanden waren, die bereits in der vorkirillo-methodianischen Epoche in ihrer Pastorations- und katechetischen Praxis in Mähren die lokale Sprache als die "lingua quarta" benutzten.⁷

Das Altkirchenslawische schließlich bildete die dritte, die höchste Stufe in der funktional stilistischen Hierarchie der komplexen Sprachrealität des alten Mährens als Schriftsprache des Landes. An dieser Stelle möchte ich nachdrücklich betonen, daß ich

das Moment für einen außerordentlich wichtigen, wesentlichen Wendepunkt in der Entwicklung jeder Sprache halte, in dem sie als ein Instrument des Schrifttums auftaucht. Zur Schriftsprache zu werden bedeutet nämlich für jede Sprache eine ganz neue Qualität, nicht nur was ihre soziale und kulturelle Funktion selbst betrifft, sondern vor allem auch hinsichtlich ihrer inneren Strukturverhältnisse. Keine Schriftsprache stellt eine bloße graphische Notierung einer bis dahin mündlichen Volkssprache dar, jede weist ihrer mündlichen Volksbasis gegenüber vollkommen neue sprachliche Eigenschaften auf. Warum ist dem so. Wie schon angedeutet, ist für die schriftlichen Äußerungen vor allem die Abwesenheit des Adressaten charakteristisch und der Verlust der selbstverständlichen Situationsevidenz der sogenannten pragmatischen Aspekte des Sprachaktes, d.h. seiner "ego-, hic- und nunc-" Bestandteile, was in den schriftlichen Äußerungen dann unbedingt zur Schaffung und Benutzung spezifischer Sprachmittel führt. Weiter, für die mündlichen Äußerungen ist im Satzbau das Schema Thema-Rhema üblich und erst dann folgen die zusätzlichen Informationen in einer additiven Art und Weise, teilweise sogar als syntaktisch mehr oder weniger autonome Einheiten, sodaß die gesamte syntaktische Organisation des Sprechens nur wenig zusammenhaltend, ziemlich locker und unbeständig ist, indem beim Schreiben dem Verfasser die ganze syntaktische Perspektive des Satzes vor Augen schwebt und daher auch der syntaktische Bau der Äußerungen viel zusammenhängender und geschlossener ist. Und weiter. Die Unmöglichkeit, bei dem sich linear entfaltenden Sprechen zurückzukehren, zwingt den Sprecher, die eventuellen Verbesserungen und Korrekturen des Gesagten in Form einer neuen, zusätzlichen Information zu formulieren, bei den schriftlichen Äußerungen dagegen steht dem Autor diese Möglichkeit offen, sodaß das Endergebnis seiner Formulierungen vollkommener und logisch durchdachter sein kann. Und last but not least; die größten Unterschiede zwischen der schlichten mündlichen Volkssprache einerseits und der Schriftsprache andererseits beruhen auf der inhaltlichen Seite der sprachlichen Äußerungen. Die Schriftsprache muß solche Kommunikationsbedürfnisse im Hinblick auf die Semantik und die stilistisch nuancierten Ausdrucksmittel lösen, die in der mündlichen Volkssprache nie in Betracht gekommen sind.

Diese allgemeinen Charakteristika der Schriftsprache beziehen sich selbstverständlich auch auf das Altkirchenslawische, und die slawische Sprachwissenschaft spricht daher von einer gewissen "Stilisiertheit" im Sinne einer logischen Ergänzung, Vollendung und Vervollkommnung seines sprachlichen Systems und einer funktionsbezogenen Intellektualisierung seiner sprachlichen Ausdrucksmittel im Vergleich mit seiner lebendigen Grundlage, ja, das Altkirchenslawische wird manchmal sogar als eine Kunstsprache bezeichnet. Es wäre aber falsch, diese Bezeichnung so zu begreifen, als ob das Altkirchenslawische so etwas wie ein Volapük wäre. Nur offenbart es die charakteristischen Züge einer Schriftsprache desto auffällender, weil es als Ergebnis der schöpferischen Tätigkeit einer literarischen Schule, die von einer hochbegabten, philologisch ausgebildeten und mit höchster Autorität ausgestatteten Persönlichkeit geführt wurde, in einer überraschend kurzen Zeitspanne entstanden ist.

Die Stellung des Altkirchenslawischen in der vertikalen Hierarchie der funktional-stilistischen Schichten der komplexen Sprachrealität im alten Mähren wurde jedoch auch dadurch bestimmt, daß es nicht bloß eine Schriftsprache war, sondern daß es in der Liturgie des Landes verwendet wurde. Gerade dieser Umstand war für die äußere, wie auch für die innere Geschichte der ältesten slawischen Schriftsprache außerordentlich wichtig und ausschlaggebend, denn die Kämpfe um ihre Existenz in Mähren, ihre Bewilligungen und Verbote seitens der päpstlichen Kurie wurden eben auf diese Funktion bezogen, und die Autorität der liturgischen Texte hat ihre Sprachnorm als musterhaft über Jahrhunderte ohne wesentliche Veränderung bewahrt. Seit wann kann man aber das Altkirchenslawische als Liturgiesprache bezeichnen? Manchmal geht man davon aus, daß der Gedanke, das Altkirchenslawische in der Liturgie zu benutzen, erst in Venedig, oder unterwegs nach Venedig während des Aufenthaltes Konstantins und Methods beim pannonischen Fürsten Kocel entstand. V. Vavřínek verschiebt neuerlich den terminus a quo für das liturgische Fungieren des Altkirchenslawischen in Mähren in die Anfangsperiode der kirillo-methodianischen Mission, d.h. noch vor die Abreise der beiden Brüder und ihrer Mitarbeiter und Schüler nach Venedig und Rom.⁸ Ich bin der festen Überzeugung, daß das Altkirchenslawische von Anfang an als Liturgiesprache gemeint und bestimmt war. Ein Umstand scheint jedoch dieser Überzeugung zu widersprechen -

die Schrift. Falls man die Taylor-Jagićsche Theorie von der griechischen Minuskula als der unmittelbaren Vorlage für die glagolitische Schrift in vollem Umfang akzeptiert, würde das ein ernstes Hindernis für die Annahme der liturgischen Bestimmung der Texte in dieser Schrift bedeuten, denn im Gottesdienst wurde die Minuskula oder kursive Schrift nicht angewendet und war überhaupt unanwendbar. Jedoch neigen die neueren Arbeiten von der Glagolica mehr und mehr zu der Auffassung, daß es - abgesehen von gewissen Einzelheiten - im Grunde genommen eine originelle Schöpfung ist, die ziemlich unabhängig von der vermuteten Vorlage war, wenn man von der griechischen Minuskula als von der Vorlage der Glagolica überhaupt sprechen kann. Ich selbst bin kein Paläograph, konnte mich aber beim Lesen der kanonischen Kodices des Eindrucks nicht erwehren, daß die Glagolica eigentlich nicht als eine Minuskula oder kursive Schrift aufgefaßt wurde und gewertet werden darf, denn die einzelnen Buchstaben stehen meist getrennt voneinander, die Ligaturen sind nur selten - übrigens, auch in der Kyrillica gibt es Ligaturen. Und diese teilweise subjektive Überzeugung wurde neuerlich mit der Beobachtung des kinematischen Charakters der glagolitischen Buchstaben von Dobrev auch objektiv stark unterstützt. Er hat nämlich in seiner Ausgabe des Palimpsests von Bojana die einzelnen glagolitischen Buchstaben in stark vergrößerten photographischen Aufnahmen ausführlich untersucht und eindeutig festgestellt, daß - und ganz konkret auch wie - die Schreibfeder einige Male bei jedem Buchstaben eingesetzt, gezogen und wieder abgesetzt wurde, also eine Schreibweise, die im Falle einer minuskulen oder kursiven Schrift überhaupt nicht in Betracht kommt, die aber eben für die unziale, feierliche Schrift typisch war.⁹ Es ist hier sicher noch nicht das letzte Wort gesprochen; jedoch man kann jetzt mit dem minuskulen oder kursiven Charakter der glagolitischen Schrift, wie sie in den ältesten Handschriften vorkommt, kaum noch rechnen. Und das öffnet die Tür für weitere Überlegungen über die Absicht, das Altkirchenslawische in den Gottesdienst von Anfang an einzuführen. Schwerwiegende Argumente für diese Möglichkeit findet man meiner Meinung nach in den Verhandlungen um die slawische Schrift und Sprache in Konstantinopel, wie sie in der Vita Constantini geschildert werden. Es heißt hier: "Der Philosoph entgegnete: Obwohl ich müde und schwach bin, gehe ich gern dorthin, wenn sie nur eine Schrift in

ihrer Sprache haben! - Da sprach der Kaiser zu ihm: Mein Großvater, mein Vater und viele andere haben zwar darnach gesucht, aber nicht gefunden. Wie soll denn ich sie finden können? - Da sagte der Philosoph: Wer kann eine Rede auf Wasser schreiben oder sich als Häretiker einen Namen machen?¹⁰ Konstantin hat sich also zunächst geweigert, die slawische Sprache als erster schriftlich zu verzeichnen, weil er Angst gehabt hat, sich damit den Namen eines Heretikers einzuhandeln. Wie anders ist aber diese Angst zu deuten, als so, daß es sich um die Einführung der slawischen Sprache in die Liturgie gehandelt hatte. Denn sonst würde die schriftlich notierte slawische Sprache in allen anderen Funktionen, als Hilfsmittel für seine Missionärs-, Pastoralions- und katechetische Tätigkeit diese Gefahr für ihn nicht mit sich bringen und er bräuchte sich nicht der Sprache wegen bedroht zu fühlen. Und weiter heißt es in der Legende: "Bald offenbarte ihm Gott, der die Gebete seiner Diener erhört, die Schrift: Und dann setzte er die Buchstaben aneinander und begann den Wortlaut des Evangeliums aufzuschreiben: Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott; und Gott war das Wort, und so weiter."¹¹ Das slawische Schrifttum fing also mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums an, der zugleich der Anfang des Aprakos-Evangeliums ist, also des Textes, der für die Sonntags- und Feiertagsmessen bestimmt war. Und drittens möchte ich den bereits oben zitierten Brief des byzantinischen Kaisers an Rostislav erwähnen, in dem es heißt, daß die Mährer jetzt, die Schriftsprache bekommend, zu den großen Völkern zählen werden, die Gott in ihrer Sprache lobpreisen. Es ist hier zwar nicht der Terminus technicus für das Liturgiesingen benutzt, man spricht nur allgemein vom Lobpreisen des Gottes, aber was sonst könnten diese Worte bedeuten, insbesondere in Verbindung mit dem Hinweis auf die "großen Völker"? Wenn die Einwände hinsichtlich der Schrift beseitigt sind, gibt es gute Gründe für, aber keine, sofern mir bekannt ist, gegen die Hypothese, daß das Altkirchenslawische von Anfang an als Liturgiesprache die kulturelle Bühne Europas betreten sollte.

In dieser Funktion wurde also die älteste slawische Schriftsprache in Mähren eingeführt und hat die schon seit langem hier dieselben Funktion erfüllende lateinische Sprache verdrängt und teilweise ersetzt. Diese war in Mähren im Vergleich mit der Muttersprache der alten Mährer total fremd und unverständlich gewesen,

während die neue Schriftsprache als *języko swojō*, also die einheimische Sprache, ins Land kommen und hier funktionieren sollte, wie schon angedeutet. Die Stellung des Altkirchenslawischen in der komplexen Sprachrealität im alten Mähren war jedoch ziemlich eigenartig, denn obwohl *języko swojō*, war es mit der Sprache der alten Mährer bei weitem nicht identisch, seine funktions- und territorialbedingten Abweichungen vom örtlichen Sprachgebrauch waren ja beträchtlich. War es hier also in der Tat, abgesehen von dem in Konstantinopel geäußerten Wunsch der mährischen Gesandtschaft, die einheimische Sprache, oder aber sollten wir es eher als eine fremde Sprache bewerten? Für das alte Mähren wurde das Dilemma bisher nicht so scharf gestellt, aber die teilweise ähnliche Situation im alten Russland hat, wie bekannt, bereits eine ganze Reihe von verschiedenen Lösungen in der Fachliteratur gefunden. Neuerlich hat G.Hüttl-Folter eine befriedigende Explikation mit Hilfe des aus der theoretischen Soziolinguistik entlehnten Begriffs "Diglossie" gefunden. Damit wird die Koexistenz zweier genetisch verschiedener Sprachen bezeichnet, deren Funktionen sich in komplementärer Distribution befinden. Die Anwendung beider Sprachen deckt sich mit den Funktionen einer Sprache in Gemeinschaften ohne Diglossie, obwohl sie im Sprachbewußtsein ihrer Benützer nicht unbedingt als zwei, sondern als höhere und niedere Varietät ein und derselben Sprache empfunden werden können.¹² Es scheint mir, daß der Begriff der Diglossie auch für die Sprachsituation im alten Mähren - mit dem Altkirchenslawischen als Schriftsprache - sehr brauchbar wäre. Nur sind wir jetzt dazu verpflichtet, einerseits die Abweichungen dieser Schriftsprache vom örtlichen mündlichen Sprachgebrauch und andererseits diejenigen sprachlichen Eigenschaften des Altkirchenslawischen anzuführen, die dazu beigetragen haben, daß es in Mähren als einheimisch bewertet werden konnte. Was also konnte in Mähren aus dem Altkirchenslawischen ohne Weiteres passiv verständlich sein? Im großen und ganzen war es die Morphematik und Syntagmatik, denn das Repertoire der lexikalischen wie auch Relationsmorpheme, die Regeln ihres Zusammenfügens, die Regeln der Bildung der syntagmatischen Paare und die Grundtypen des einfachen Satzes, also die Mikro-syntax, waren in der dem Altkirchenslawischen zugrundeliegenden balkanslawischen Mundart noch immer eigentlich gemeinslawisch. Gewissermaßen passiv verständlich, weil etymologisch durchsichtig, konnte

hier auch die spezifische Schicht des Altkirchenslawischen sein, in der die slawische Sprachmaterie in einer früher ungewöhnlichen Art und Weise bearbeitet und ausgenützt wurde. So wurden insbesondere bei der Wortbildung manche bisher verborgene, latente Fähigkeiten der Sprache ganz neu erschlossen und weiterentwickelt, um neue Kommunikationsbedürfnisse nach einer speziellen Terminologie befriedigen zu können. Und was die Syntax betrifft, wirkte besonders auf die Bildung der Satzgefüge, also in der Makrosyntax, die Inspiration der griechischen Vorlagen so nuancierend ein, wie es zuvor in der slawischen Volkssprache offensichtlich nie realisiert worden war, obwohl in der Funktion der altkirchenslawischen Bindewörter eigentlich nichts anderes verwendet wurde, als das alte gemeinslawische Wortmaterial, daß allerdings in seiner vorliterarischen Anwendung nicht so bedeutungsreich und semantisch differenziert war, wie jetzt im Schrifttum. Ohne spezielle Schulung, unbekannt und ganz unverständlich war für die slawische Bevölkerung im alten Mähren dagegen nur die Schicht der direkten Entlehnungen aus dem Griechischen, also Wörter wie *alavastro*, *aromatv*, *archijerei*, *sticimija*, *gazofilaktija*, *ikonovo* usw., und teilweise und ungefähr verständlich die Schicht der nach dem griechischen Vorbild gebildeten Kalques, also Wörter wie etwa *blagosloviti* - gr. εὐλογεῖν, *malouěro* - gr. ἀλιόπιστος, *vinopivna/vinopiea* - gr. οἰνοπότης, oder die semantischen Kalques wie *otcov* nicht nur in der Bedeutung "Vater", sondern auch "der Heilige, Bischof, Mönch" laut der ganzen semantischen Skala des griechischen πατήρ, usw. Um diese Schriftsprache aktiv beherrschen zu können, war jedoch für jeden Sprecher ein gründlicher Sprachunterricht unbedingt notwendig. Es sei hier aber gleich hervorgehoben, daß die eben angeführten Unterschiede des Altkirchenslawischen von der mündlichen Volkssprache im alten Mähren typisch für jede Schriftsprache in ihrer Beziehung zu der betreffenden Volkssprache waren, denn gerade sie sollten die in der Literatur neu entstandenen Bedürfnisse nach intellektuellen und rationalen Sprachmitteln befriedigen. Keinesfalls aber ging ihrtehalben der Zusammenhang und der Kontakt der Schriftsprache mit der Volkssprache verloren. Es gab außerdem eine andere Reihe von sprachlichen Erscheinungen, durch die das Altkirchenslawische von der lebendigen Sprache der alten Mährer abwich. Es waren die bekannten sprachlichen Züge, die mundartlich balkanslawisch waren, also das

s für älteres *ch* nach der zweiten und dritten Palatalisation der Velarlaute, das *št* für ältere *stj*, *skj* und die *st/sc* für älteres *sk* nach der zweiten Palatalisation der Velarlaute, das *l* für ältere *tl*, *dl*, *ov*, (*d|sv-* vor *š*, *i* diphtongischen Ursprungs, das "epentheticum", die Endung *-omb/-emb* im Instrumental singularis der *o-* und *jo-* Stämme, die Endung *-ę* in einigen Kasus der weichen Deklinationstypen, die Endung *-y* im Nominativ singularis des Partizipiums praesentis activi der *e/o* und *ne/no* Praesentia, und weiter die Endung *-ši* der 2. Person sg. der thematischen Verben (dem mährischen *-šb* gegenüber), die Endung *-tv* der 3. Person sg. und pl. der thematischen Verben (dem mährischen *-tb*, beziehungsweise \emptyset gegenüber), die Partikel und Konjunktion *da* in der 3. Pers. sg. des Optativs und in den abhängigen Final- und Heischesätzen, die Benutzung der Präposition *otv* oft auch in solchen syntaktischen Verbindungen, wo im alten Mähren *js* üblich war u. a. m. Für die Philologen sind heute diese sprachlichen Merkmale außerordentlich auffallend und von einer ungeheueren Wichtigkeit, für die Einwohner im alten Mähren waren sie selbstverständlich klar und deutlich, doch hatten sie nicht Kraft genug, das Altkirchenslawische hier als eine Fremdsprache zu präsentieren. Wenn man einerseits *zemd*, *vbšb*, *otvomb*, *vedešb* usw. sprach und andererseits *zemba*, *vobv*, *otvomb*, *vedešt* las, beziehungsweise beim Lesen hörte, waren diese Differenzen kaum imstande, die etymologische Identität der sich so voneinander unterscheidenden Lautgestalten der Wörter und Wortformen im Bewußtsein der Sprecher zu verschleiern und ihre Verständlichkeit wesentlich zu mindern oder sogar zu unterdrücken. Da sie aber trotzdem ganz regelmäßig und konsequent in der Schriftsprache im alten Mähren vertreten sind, besteht wohl nur eine befriedigende Möglichkeit, nämlich sie als Merkmale des hohen Stils, der "Schriftsprachigkeit", anzuerkennen.

Unter den angeführten Zügen mundartlich balkanslawischen (oder bulgarisch-mazedonischen) Ursprungs im Altkirchenslawischen habe ich absichtlich zwei nicht erwähnt, und zwar die Wechsellaute für die urslawischen Lautsequenzen **tj/*kt* und **dj*. Wie bekannt, haben hier die "kanonischen" Handschriften bulgarischer Herkunft aus dem 10. und 11. Jahrhundert die bulgarischen Vertreter *žd* und *št*, letzteres allerdings entweder als Verbindung der Grapheme *š* und *t* (glag. Ψ kyrillisch Ψ) oder aber monographematisch als das "šta" (glagolitisch Ψ , kyrillisch Ψ) geschrieben, zwei Handschriften tschechischer Herkunft haben hier folgerichtig *č*, *š*. In der Slavistik des 20. Jahr-

hundertts entstand aber die Hypothese, daß das "Uraltkirchenslawische", d.h. die Schriftsprache, in der die ersten slawischen Texte noch in Konstantinopel geschrieben wurden, hier andere Wechsellaute hatte, u.zw. wahrscheinlich \bar{k}/\bar{t} und \bar{g}/\bar{d} für die ursprünglich in Konstantins Alphabet die Grapheme "šta" und "děrv" zuständig waren. Diese Hypothese hat neuerlich in der Linie Durnovo-Trubetzkoy und anderer Slawisten F.V.Mareš meiner Meinung nach am ökonomischsten und logisch konsequentesten formuliert, so daß sie sehr gut annehmbar ist. Laut Mareš seien in Mähren jene Phoneme des Uraltkirchenslawischen (\bar{k} , \bar{g}), die hier unaussprechbar waren, weil es sie im ortschechischen Lautsystem überhaupt nicht gab, durch heimische Phoneme e , z ersetzt worden, indem die anderen lautlichen Unterschiede beibehalten wurden. In der Morphologie seien die von den mährischen Sprachnorm abweichenden Formen erhalten geblieben, nur im Falle der uraltkirchenslawischen morphologischen Dubletten seien diejenigen von ihnen bevorzugt worden, die im mährischen Sprachgebrauch Unterstützung finden konnten - darum auch der konsequente Instr.sg. der o-Stämme auf *vmb* in den Kiewer Blättern und Prager glag. Fragm. Diese Neustrukturierung des Uraltkirchenslawischen sei aus der Begegnung des balkanslawischen mit dem mährischen Kulturdialekt entstanden und aus der Zusammenarbeit ihrer Benützer. Die Konsequenz der Neuerungen lasse auf einen philologisch vorgedachten Vorsatz schließen, auf eine Zielsetzung, die in dem von Konstantins Velehrader Sitz aus inspirierten literarischen Schaffen ihre Verwirklichung gefunden habe. Soweit Mareš.¹³

Es ist wirklich kaum vorstellbar, daß eine literarisch so aktive und philologisch außerordentlich begabte und gut ausgebildete Persönlichkeit, wie es Konstantin der Philosoph war, die etwas abweichende Sprachsituation im alten Mähren von seinem balkanischen Geburtsort nicht bemerkt hätte und daß er die neue Schriftsprache, die er dem Wunsch der mährischen Gesandtschaft zufolge zu schaffen hatte, nicht gerade diesem Milieu hätte zielstrebig anpassen wollen. Eine zielstrebige und zentralistisch geleitete Normalisierung der slawischen Schriftsprache im alten Mähren, auf die die regelmäßige und konsequente Auswahl und Kombination von Sprachelementen verschiedener Herkunft in den Kiewer Blättern deutet, ist wirklich mit höchster Wahrscheinlichkeit in Betracht zu ziehen. Diese Tendenz wurde jedoch in der Schriftsprache im alten Mähren in ihrer ganzen

Zeit- und Raumspanne nicht restlos durchgeführt. In die literarische Tätigkeit der kirillo-methodianischen Epoche haben sich allmählich Akteure verschiedener Ethnizität eingeschaltet: außer den mit Konstantin und Method aus Byzanz gekommenen Balkanslawen waren es auch die mährischen Schüler der beiden Brüder (aus dem östlichen und westlichen Teil des Landes) und kurz danach auch die pannonischen Schüler, d.h. die südslawischen Kajkaver, durch die das kirillo-methodianische Gefolge beim pannonischen Fürsten Köcel vermehrt wurde. In Mähren und Pannonien waren so zu jener Zeit noch die älteren, in Konstantinopel verfaßten Schriften im Umlauf, die die ursprünglichste, uraltkirchenslawische Sprachnorm gewissermaßen petrifiziert haben, weiter aber auch die neuen, in denen sich schon die Konstantinische Reform der Schriftsprache in und für Mähren widergespiegelt hat. Überdies öffnete die literarische Aktivität der Schöpfer wenigstens dreierlei ethnisch-sprachlichen Ursprungs die Tür auch neuen, *u n s y s t e m a t i s c h* in die Schriftsprache eindringenden Bulgaro-mazedonismen, Moravismen und Pannonismen. Diese zentrifugalen Tendenzen in der Entwicklung der Schriftsprache im alten Mähren haben sich als eine folgewidrige Promiskuität genetisch verschiedener Sprachelemente und als eine sich daraus ergebende Dublettheit der Sprachmittel erwiesen.

Die zentrale normierende Bestrebung, die die Norm der Kiewer Blätter ganz eindeutig verrät, hat sich also im altkirchenslawischen Schrifttum der großmährischen Epoche in dessen ganzer Zeit- und Raumspanne nicht durchsetzen können und war nicht imstande, das Prinzip der strengen Wahl immer nur einer aus verschiedenen Dubletten durchzusetzen. Die Situation in den kanonischen Abschriften der großmährischen Originale deutet darauf hin, daß es im großmährischen Standard nicht ganz vereinzelt Dubletten gab. In der Morphologie waren im altmährischen Schrifttum meiner festen Überzeugung nach die Dublettformen im Gebrauch, wie der Instr.sg. der *o-* und *jo-* Stämme *-omb/-omb*, *-emb/-omb*, die kontrahierten und unkontrahierten Formen der adjektivischen zusammengesetzten Deklination *-ajego/-ago*, *-ujemu/-umu*, *-ějemb/-ěmb* (die Formen *-aago*, *-uumu*, *-ěěmb* halte ich mit Trubetzkoy für einen Urbanismus aus der bulgarischen, postkirillo-methodianischen Entwicklungsphase),¹⁴ weiter die Genitivformen des Fragepronomens *(ni)česo(že)/(ni)čovo(že)*, die Genitivformen des Personalpronomens der 1. Person sg. *mene/m(v)ne* (die letzteren Formen sind insbesondere auch im PsSin belegt) die analytischen und

synthetischen Formen des Optativs (*da svętitv sę/svęti sę* u.a.m.). In der Wortbildung haben sich im Altkirchenslawischen mährischen Typs auch dublette Suffixe und Präfixe betätigt, wie etwa *-bstvo/-bstvęje*, *-bstvovati/-iti*, *iz-/vy-*, ja manchmal sogar bei denselben Lexemen, z.B. *čuvbstvo/čuvbstvęje*, *čęsarbstvovati/očęsariti*, *izgonati/vygonati* usw. Ein noch komplizierteres und ziemlich buntes Bild ergibt sich selbstverständlich auch aus der Analyse des Wortschatzes des Altkirchenslawischen, obwohl hier der Mangel an festen Kriterien der lokalen Zugehörigkeit einzelner Wörter ganz eindeutige und definitive Schlußfolgerungen nicht ermöglicht.

Die Anwesenheit der synonymen und dubletten Sprachmittel im Altkirchenslawischen mährischen Typs ruft die Frage nach der möglichen funktional-stilistischen Stratifikation dieser Schriftsprache selbst hervor. Bisher war nämlich die Rede von der funktional-stilistischen Stratifikation der komplexen Sprachrealität im alten Mähren an sich, und das Altkirchenslawische wurde als eine, innerlich kompakte und einheitliche, von ihren Schichten betrachtet. Vor geraumer Zeit habe ich die Überzeugung ausgesprochen (und publiziert), daß das Altkirchenslawische in Mähren stilistisch nicht in hierarchisch geordnete Stilschichten, also vertikal, zergliedert wurde, sondern daß seine synonymen und dubletten Sprachmöglichkeiten eher "horizontal" ausgenützt wurden, d.h. zur stilistischen Ausdrucksdissimilation des sich linear entfaltenden Textes. Die Beobachtung einer gewissen Abneigung der Autoren der alten literarischen Denkmäler, dieselben Wörter und dieselben syntaktischen Konstruktionen nahe nebeneinander wiederholt zu verwenden, haben übrigens schon Jagić und Grünenthal, später auch Horálek, Vereščagin und andere mehr gemacht. Z.B. das griech. κατακλυσμός wird in Mt 24.38 als *potopę*, aber in Mt 14.39 als *voda* übersetzt, ähnlich *đvaβáλwv* J 6.22 *voniti*, aber J 6.24 *volęsti* und viele andere ähnliche Beispiele, was die Auswahl einzelner synonymen Wörter betrifft. Die stilistische Dissimilation des Textes wurde auch durch das Variieren verschiedener syntaktischer Konstruktionen für ein und dieselbe Konstruktion der griechischen Vorlage erreicht, so z.B. erscheint für den Infinitiv im griechischen Text entweder auch der Infinitiv oder aber die Periphrase mit *da* in der altkirchenslawischen Übersetzung; oder die griechischen Partizipialkonstruktionen werden teilweise auch mit Hilfe der slawischen Partizipialkonstruktionen übersetzt, teilweise aber treten an ihre

Stelle in der altkirchenslawischen Übersetzung auch die Relativsätze. Es gibt in den kanonischen Denkmälern zahlreiche Beispiele dieser Art, die hier als Erbgut der kirillo-methodianischen Epoche vorkommen.¹⁵

Neuerlich möchte ich aber auch meine ältere Hypothese von der Abwesenheit der vertikalen stilistischen Schichtung des Altkirchenslawischen mährischen Typs ein bißchen korrigieren. Es hat nämlich L. Moszyński darauf hingewiesen, daß in den Konstantinischen Übersetzungen aus dem Griechischen die direkten Entlehnungen aus dem Griechischen in den Fällen bevorzugt werden, wo es auch im Griechischen eine Entlehnung, oder sogar ein Zitatwort - aus dem Lateinischen oder Hebräischen - gab, also in Fällen wie *kenturiono*, *ravvi* und ähnlichen.¹⁶ Diese Praxis läßt auf ein stilistisches und stilisierendes Vorhaben schließen: das, was im Text der griechischen Vorlagen den stilistischen Wert eines Fremdwortes hatte, sollte denselben stilistischen "Geschmack" auch in der slawischen Übersetzung behalten. Das wäre schon ein Anzeichen einer gewissen hierarchischen stilistischen Wertung der Sprachmittel innerhalb des Altkirchenslawischen selbst. Weiter habe ich unlängst feststellen können, daß sich die biblischen Texte von den übrigen altkirchenslawischen Texten hinsichtlich der Stellung der Possessivpronomina - statistisch gesehen - markant und wesentlich unterscheiden.¹⁷ Ein Keim des "biblischen Stils" innerhalb des Altkirchenslawischen? Hier stehen wir offensichtlich an der Schwelle weiterer Erforschungen; erst die werden unsere Frage befriedigend beantworten können.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Entwicklung des Altkirchenslawischen mährischen Typs durch zwei entgegengesetzte Triebkräfte bestimmt wurde. Es war vor allem die durchdachte und vom kulturellen Zentrum aus durchgeführte Gestaltung der Schriftsprache, damit sie völlig auf der Höhe aller kommunikativen Aufgaben wäre, die sie zu erfüllen hatte. Dieses programmatische Bestreben hat sich einerseits als direkte Fortsetzung und weitere logische Entfaltung derjenigen Prinzipien gezeigt, die bereits für die Anfänge des altkirchenslawischen Schrifttums in dessen byzantinischer Phase (also für das Uraltkirchenslawische) charakteristisch waren: es handelte sich vorzugsweise um die Intellektualisierung des Sprachsystems, an der sich fortlaufend insbesondere der Einfluß des Griechischen beteiligt hat. Und andererseits hat sich dieses programmatische Be-

streben als eine zielstrebige Anpassung der neuen und erst entstehenden Schriftsprache an die gesamte örtliche Sprachsituation und an das Milieu, dem es als Instrument der literarischen Kommunikation dienen sollte, offenbart; es war auf die Schaffung einer festen und einheitlichen Sprachnorm der Schriftsprache gerichtet, die die literarische Schicht in der funktional-stilistischen Stratifikation der komplexen Sprachrealität im alten Mähren bildete.

Genau die entgegengesetzte Triebkraft stellte das gelegentliche und unwillkürliche Einschichten der einheimischen Sprachelemente auf die schriftsprachliche Basis dar. Es wurde zwar dadurch die strenge Normierung der Schriftsprache verletzt, aber andererseits trug es zur Vergrößerung der Extensität der Sprachmittel und zur Vermehrung der synonymen und dubletten Sprachmittel bei, die stilistisch ausgenützt werden konnten, und zwar wahrscheinlich mehr horizontal als vertikal.

A n m e r k u n g e n

1. R. VEČERKA, Slované počátky české knižní vzdělanosti. Praha 1963.
2. J. BUJNOCH, Zwischen Rom und Byzanz. Leben und Wirken der Slavenapostel Kyrillos und Methodios nach den Pannonischen Legenden und der Klemensvita. Graz-Wien-Köln 1958, 66.
3. J. BUJNOCH, Anm. 2, 88.
4. J. KURZ, Několik poznámek k textu Života Konstantinova a Života Metodějova. Festschrift T. Lehr-Spžawiński, 1963, 183-189.
5. F. DVORNÍK, Byzantské misie u Slované. Praha 1970, 90.
6. J. BUJNOCH, Anm.2, 67-68.
7. Über die "lingua quarta" s. F. ZAGIBA, Das Slavische als Missions-sprache (lingua quarta) und das Altkirchenslavische als lingua liturgica im 9.-10.Jhdt. In: Studia palaeoslovenica /Festschrift J. Kurz/, Praha 1971, 401-414.
8. V. VAVŘÍNEK, Církevní misie v dějinách Velké Moravy. Praha 1963. - V. VAVŘÍNEK, Staroslověnské Životy Konstantina a Metoděje. Praha 1963.
9. J. DOBREV, Glagoličeskija tekst na Bojanskija palimpsest. Sofija 1972, insbes. 64-81.
10. J. BUJNOCH, Anm. 2, 67.
11. J. BUJNOCH, Anm. 2, 67.
12. G. HÜTTL-FOLTER, Diglossija v drevnej Rusi. Wiener Slavistisches Jahrbuch 24, 1978, 108-123.
13. F. V. MAREŠ, Drevneslavjanskij literaturnyj jazyk v Velikomoravskom gosudarstve. Voprosy jazykoznanija 10, 1961, Nr.2, 12-23.
14. N. S. TRUBETZKOJ, Altkirchenslavische Grammatik. Wien 1968², 129-136.

15. Ausführlicher R. VEČERKA, Vliv řečtiny na staroslověnštinu. *Listy filologické* 94, 1971, 129-151.
16. L. MOSZYŃSKI, Kryteria stosowane przez Konstantego-Cyryla przy wprowadzaniu wyrazów obcego pochodzenia do tekstów słowiańskich. *Slavia* 38, 1969, 552-564.
17. R. VEČERKA, Poloha kongruentních posesívních zájmen v staroslověnštině. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada jazykovědná A* 27, 1979, 179-204.

FUNKCE VELKÝCH PÍSMEN V ČESKÝCH POZDŇĚ STŘEDOVĚKÝCH RUKOPISECH

Ediční a textologická komise mezinárodního komitétu slavistů už v r. 1967¹ doporučila textologům a editorům slovanských textů, aby věnovali pozornost interpunkci z hlediska jejího významu pro syntaktické členění textu (jde o jednu z hlavních podmínek správné interpretace) a vysledovali také historii úzu v oblasti interpunkce. Tyto podněty vyústily v r. 1968 v návrh na zřízení subkomise, která by se těmito otázkami speciálně zabývala.² Hledat počátky a sledovat vývoj interpunkce v českých středověkých rukopisech, přesněji řečeno v rukopisech českých středověkých literárních památek, zůstává stále jedním z nedořešených problémů české filologie. Novější práce D. Šlosara³ se těchto otázek jenom dotýkají. D. Šlosarovi a po něm i St. Králíkovi jde totiž o problémy interpunkce v památkách mladších, v textech renesančních a v českých spisech J. A. Komenského.⁴

Zkušenost z přípravy edice českých spisů Husových (Opera omnia 1 a 4) ukazuje, že do úvah o vztazích interpunkce a syntaktického členění promluvy je nutno zahrnout i problematiku užívání velkých písmen. V této studii, která chce na daný problém přinejmenším poprvé upozornit, vycházím ze zkušenosti s budyšínským rukopisem Husových Výkladů. Jde o foliový rukopis č. 51 Městské a krajské knihovny v Budyšíně. Pochází z počátku 15. stol. a není dobou vzniku příliš vzdálen od nejstaršího datovaného rukopisu českých spisů Husových, od tzv. sborníku Horčičkova, psaného Zikmundem z Domažlic r. 1414 (Národní muzeum v Praze, sign. IV C 18); z hlediska textu jsou některá jeho čtení v nedělní postile zřetelně lepší než čtení rukopisu Horčičkova. Rozbor užívání velkých písmen v budyšínském rukopise vede k závěru, že jich není užíváno nahodile, že to nejsou jen formální grafické prostředky jako např. v některých rukopisech veršovaných památek ze 14. stol., kde velká písmena signalizují počátek verše, ale že mají význam pro syntaktickou výstavbu textu. Tato zkušenost se však netýká jen tohoto rukopisu, ve větším či menším rozsahu je shodná se zkušeností, kterou jsem učinil i s jinými husovskými rukopisy (vesměs jde pochopitelně o opisy, nikoli o autorské autografy). Mezi nimi je to i jediný úplný rukopis Knížek o svatokupectví, kvartový rukopis

č. 24 téže knihovny v Budyšíně, pocházející z druhé poloviny 15. stol., snad dokonce z jejího sklonku.

Už J. K. Erben vycítil, že užívání velkých písmen v obou uvedených rukopisech má svůj význam a proto mu z velké části přizpůsobil členění textu v edici.⁵ Totéž lze říci o edici Knížek o svatokupectví, kterou připravil A. Gregor.⁶ Gregor přitom vyšel z Erbeny; pokud měnil proti Erbenovi větné členění, spíše se - ke škodě textu - od rukopisu vzdálil (originál rukopisu neměl k dispozici). Oba rukopisy, které jsou předmětem této úvahy, užívají také interpunkčních znamének, rukopis Výkladů (foliový rukopis č. 51) teček nad řádkem a šikmých čárek, rukopis Knížek o svatokupectví (kvartový rukopis č. 24) šikmých čárek a teček nad řádkem. V obou případech, jak ukázal už Šlosar⁷, jde o interpunkci převzatou z latiny a rozšířenou v době kultu mluveného slova, o interpunkci, která se zakládá na principu pauzovém, nikoli syntaktickém. Potvrdí to dvě ukázky z uvedených rukopisů⁸:

*Po vieřě * a přikázání již přistúpím k modlitbě * již jest milosrdný Mistr * sám svými ústy naučil * své učedníky * neb když se modlil v jednom městě * a přestal od modlenie * tehdy řekl mu jeden z učedníků * Pane nauč mds se modliti * jako Jan naučil jest učedníky své * A on řече k nim * když se modlíte řekajte Otče náš jenž jsi v nebesiech * a tak dále * dobrý pán a dobrý Mistr i milostivý otec učil své sluhy * žáky * syny * kterak mají věřiti * co mají s přikázání činiti * a kterak a zač mají prositi * Ó by ho v tom Páni * Místři * otcové následovali * jistě by jeho náměstkové věrní byli * ač by prvé sami drželi * což by jiné učili * HusVýklB 113al.⁹*

*Ale die některý / musím najíti kostel / nemohu se u něho živiti / Ó bldane kterak bude pak se a tě nájemník živiti * ještě (omyl m. spr. jistě) lúpež naplnie obě bříše * Opět die nemohu u kostela seděti musím u druhého obroka býti Ó lakomě jednomu nemuožeš dosti učiniti a pak smieš dva držeti Opět dieš / musím dvořiti A já diem / že tak míněš d' d'blu slůžiti / jsi li pastýřem pas ovce / a nechaj dvoření / Opět dieš / mám patrona zlého / a já diem / snad patron jest dobrý a ty zlý / Protož nechaj zlosti zbud' se s patronem i s ovceři / Pakli patron jest zlý / tvá dobrota přemoz jeho zlost / pakli vždy nemuožeš přemoci / hledaj od boha a od dobrých lidí pomoci / HusSvatokup 175b.*

Z obou ukázek je vidět, že k syntaktickému členění textu a tím k správné jeho jazykové i věcné interpretaci může přispět jak přihlížení k interpunkci v rukopise, tak také respektování velkých písmen v něm, samozřejmě pokud nejde o velká písmena u jmen vlastních nebo u jmen jim na roveň postavených. Nadále však budu věnovat pozornost jen velkým písmenům (nikoli vztahu mezi velkými písmeny a interpunkčními znaménky), protože mi jde o postižení systému v jejich užívání a o jejich smysl.

Záměrnost v užívání velkých písmen k vyjádření syntaktického členění a základní smysl tohoto užívání ukazují např. 27. kapitola Výkladu na vieru, obsahující tzv. "druhé Věři u buoh", tj. apoštolské symbolum, formulované jako součást mešního kánonu (kredo). Zde Erben (str. 46-47), jak je možno se přesvědčit srovnáním, nerespektoval rukopis a velká písmena v něm. Jde o tento text¹⁰:

Věřím v jednoho boha, otce všemohúciého, uđinitele nebe i země, vidědlných věech věoť i nevidědlných, i v jednoho pđna našeho, Jezukrista, syna božíého jednorozeného, i s otce urozeného přede všemi věky. Boha z boha, světlo z světla, boha pravého z boha pravého, urozeného, ne uđiněného, spolu podstatného s otcem; skrze něho všeehny věoi uđiněny jsú. Jenž pro ny lidi a pro nděe spavenie estúpil jest s nebes i vtěšil se jest z ducha svatého. Z Marie panny i šlověk uđiněn jest, ukřišován také pro ny, pod pontským Pilátem trpěl i pohřeben jest. A vstal s mrtvých třěť den vedle písma i vstúpil jest na nebe. Sedí na pravici otce a opěť přijde s oslavností súdit živých i mrtvých, jehož krđlovstvie nebude konce. I v ducha svatého, pđna i živciého, jenž s otce i z syna pochodí. Jenž s otcem i s synem spolu modlný jest i spolu slavný, jenž mluvil jest skrze proroky. i jednu svatú, obecnu a apoštolsku cierkev vysnúvám, jeden křest k odpuďtění hřiechóm. A čekám uskřišenie mrtvých. A žvota přičťtieho věka. Amen. HusVýklB 26al/2.

Zřetelně je text tohoto vyznání velkými písmeny rozdělen v obsahově uzavřené celky. Toto zjištění nás opravňuje k tomu, abychom za nový celek považovali i úsek začínající slovy *i jednu svatú cierkev...*, kde v rukopise výjimečně velké písmeno není. Současně se ukazuje, že tyto obsahově uzavřené úseky, tvořící samostatné větné celky s koncovou kadencí, rozčleňují text asi tak, jak by byl čten v mluveném projevu. Proto je asi oprávněno šlosarovo konstatování, citované výše, že se interpunkce v českých rukopisech rozšířila v období kultu mluveného slova.

V užívání velkých písmen k účelům syntaktického členění je určitý záměr. Vyplývá to i z toho, že tento záměr, v zásadě shodný, zjišťujeme ve dvou rukopisech dvou různých děl, v rukopisech na sobě písařsky nezávislých, vzniklých v různé době v rozestupu minimálně padesáti let. Oba rukopisy jsou opisy. Tedy i jejich předlohy musely mít tyto vlastnosti. A není vyloučeno, že tyto předlohy mohly být ještě vyhraněnější. Oba rukopisy se také shodují v typech, kdy začátek nového větného celku (v dnešním pojetí) není signalizován velkým písmenem, kdy velkého písmena je užito jinde než na začátku větného celku nebo kdy střídání velkých a malých písmen se řídí jinými zásadami než jsou ty, které ovládají náš dnešní pravopisný systém. Tyto tzv. odchylky jsou v obou rukopisech v zásadě shodné, rozdíl je někdy jen v míře takových "odchylek". Aby bylo možno srovná-

vat i hodnotit, budu nadále analyzovat materiál z dvou přibližně stejně velkých úseků textu, z 94. kapitoly Výkladu na páteř (rozsah 779 rukopisných řádek textu) a ze 7. kapitoly Knížek o svatokupectví (rozsah 743 rukopisných řádek zhruba stejného rozsahu).

Graficky, tj. velkým písmenem, nejsou důsledně respektovány změny modálního odstínu věty: *Aj, die: Synu! proč? neb synův svých pán buoh pokúšie utrpením...* HusVýklB 134a2; *die dđl: Přístúpě k slušbě bošć, priprav se ku pokušení. kterak? ¹¹ stój v spravedlivosti... tamtéž; Proč velí veselu býti? pro to...* HusVýklB 134b2; *... tobě nohy, ruce, bok i hlavu zvertali. i tvým po tobě bruce co sú neučinili?* HusVýklB 136a1; *jest mi kostel dán, a nechť mi moci dđti bez peněs. kterak mám učiniti?* HusSvatokup 163a; *Ale viz kupčení velikého! dđ za list groš na deset lidí, a vesme od každého groš* HusSvatokup 164a; *Protož nemohut' se tobě aniž mi sluší zavdžati. jdiž s milým bohem!* HusSvatokup 165a; *"Zloděj nepřichodí, jedne aby krađl." kto zloděj? die Kristus: "kto jinudy vstupuje nežli dveřmi, zloděj jest a lotr." kterými dveřmi? Ješćšem. co j' Ješćš? spasení.* HusSvatokup 175a. V obou úsecích vybraného textu je celkem 30 (13 + 17) případů toho druhu.

Velkým písmenem nebývá někdy naznačen počátek citátu nebo přímé řeči, např.: *protož řku jim tuto řeč svatého Jana Zlatoustého: "ktož nebude pokušen..."* HusVýklB 133a2; *když užvčš kacieřského člověka..., neřiekaj: kterak jest, že nikdy kacieři protivnosti netrpie...?* HusVýklB 134b1 (navíc je tu změna modálního odstínu věty); *die /Rehoř/ takto: "kněz, obdržie li kostel peněsmi...,... i kněžství bud' oblúpen."* HusSvatokup 161b; *řekl ten mistr: co ty mluvšš?* HusSvatokup 162a. V prvním textu je takových případů 10, v druhém 25. Pro srovnání budiž uvedeno, že na začátku citátu nebo přímé věty bývá v rukopisech velké písmeno; v prvním textu je takových případů 34, v druhém 44. - Velké písmeno nebývá někdy na začátku nové věty po citátu nebo přímé řeči, např.: *řeč svatého Jana Zlatoustého: "ktož nebude pokušen... v převrdcených myšleních."* to die ten svatý HusVýklB 133a2; *Protož die: "Nepožđđđš cizie ženy." neb ktoš požđđđ...* HusVýklB 133b1; *Opět dieš: mđm patrona zldho. a já diem: snad patron jest dobrý* HusSvatokup 175b (zde se oba posledně uvedené typy stýkají). Případů, kdy po citátu nebo přímé řeči není velké písmeno, je v prvním textu 14, v druhém jsou dva.

V úseku textu Výkladu se objevují dva případy, že při jednoduchém vypočítávání po dvojtečce první člen je psán velkým písmenem:

a tak tři jsou věci rozumné: Bůh, anjel a člověk HusVýklB 132b2 (slovo bůh se jinak píše s malým začátečním písmenem); Neb tři jsou věci, jimiž plní se hříech: Vnuknutie, Lúbov a prívolenie HusVýklB 133b2. V druhém textu dokladu tohoto typu není, ač v celých Knížkách o svatokupectví je jich dost. Ovšem častěji začíná takový jednoduchý výpočet písmenem malým. — Jiný je ovšem případ, kdy vypočítávané jevy jsou začleněny do větných konstrukcí, srov.: jsou /ctnosti/ tyto: Opatrnost, jíž člověk rozum spravuje, aby nic zle neučinil. Druhá spravedlnost, jíž dává každému... . Třetí skrovnost... HusVýklB 134a2.

Velké písmeno se objevuje také na začátku vedlejší věty, která nemůže být samostatná (u Husa je tendence osamostatňovat vedlejší věty, zejména jde-li o řadu vedlejších vět souřadně navzájem spojených), např.: Protož všě svatý Augustín, že Kristus nedie HusVýklB 133b2; A sestře lit' smilství odpustí, jakož i písmo i vobydeš ukazuje? HusSvatokup 172b. Takových případů je celkem 6 (3 + 3). — Velké písmeno se objevuje také (jeden doklad náhodou jen v prvním textu) na začátku polovětné vazby: A mají všiechni tito založenie v řeči pána Ježíše, jenž jest řekl, Přívolav k sobě zdstupy HusVýklB 133b1.

Poměrně často (8 + 13 dokladů) se objevuje velké písmeno na začátku hlavní, řídicí, věty, která stojí v apodosi, např.: A by rozuměl, Věz, že rozumná věc jest ta, kteráž rozum má... HusVýklB 132b2; Neb jakož... skutkové jsou synové, daerky neb dědicí jeho, Tak myšlenie... jsou dietky neb mládenci jeho HusVýklB 134a1; Protož, abychom i v to pokušenje boha svého nebyli uvedeni, Prosimo ho řkúe HusVýklB 136b1; A že tento obydeš Kristus jest slavný..., Protož tomu obydejší odporný obydeš jest zlořečený. HusSvatokup 170a. — Zvláštní případ tu tvoří souvětí s antepoňovanou vedlejší větou, kdy na začátku této vedlejší věty je malé písmeno, na začátku hlavní věty v apodosi pak písmeno velké. Srov.: Prosim také pro pána boha, daj mi požehndní... Dá lit', bud' chvdla bohu, přijma požehndní. nedá lit' a pošle tě mezi pšaše, Rei jemu... HusSvatokup 163a; neupošlúchal li by, Potom měli by všiechni sjíti se HusSvatokup 173a.

Ojediněle se ve vybraném materiálu (jinak to není zcela ojedinělý jev) objevuje velké písmeno na začátku větné vsuvky: A že dotekl se tu myšlení převrácených a lidé najvíce tu klesají - A duchovní mievají vnitřnie pokušenje Pro to, že d'ábel vída, ani tě-

*lestným hříechom odolávajú, i chce je podtrhnúti myšlením v ducho-
venstvi - , Protož věz, že niššádné pokušenie...hříechem nebude*
HusVýklB 133a2.

Je několik dokladů (3 + 6) také na malé písmeno na začátku
zřetelně nové věty, uvedené citoslovcem, navozující zcela novou
myšlenku nebo uzavírající předchozí výklad, např.: *aj, to jest po-
kušenie, že...* HusVýklB 132b2; *Pátá příčina, aby múka sde časná
byla a potom věčná. ... A na Eredesovi krdlí, jehož sú črvie snědli.
pro prvnie štyri příčiny...* HusVýklB 135a1; *aby se ho /kněze/ varo-
vali jako zjevného hříšníka a pekelníka. tak jest Kristus přikázal.
nad to ještě vynesli by na biskupa, aby to opravil...* HusSvatokup
173a. — Dokonce se najde i ojedinělý případ, že malé písmeno je
na začátku první věty nového odstavce, který je jako odstavec na
okraji označen: *ķterak také kněžš, kanovnici neb farári sle utracu-
jí almužnu...?* HusSvatokup 170a (nový druh svatokupectví je uveden
otázkou - srov. také výše o změnách modálního odstínu vět).

Ve všech uvedených případech a typech má editor, který tran-
skripcí podává zdůvodněnou interpretaci, právo upravit velké nebo
malé písmeno tak, aby syntaktický celek byl jednoznačný. Toto právo
je možno rozšířit i na ty případy, kdy

a/ je vhodné dosáhnout paralelní výstavby většího celku promluvy,
např.: *...pokušie buoh pro pět příčin. Prvá jest, aby nezpychal
... Jakož sám die ... Druhá příčina, aby odplatu dal. Jako sva-
tému Job a Tobidši... Třetíe, aby hříeshy vyčistil. Jako na Marii
... Čtvrtá, aby bōh byl uzveleben. jako na urozeném slepém...
Pátá příčina, aby múka sde časná byla a potom věčná, jako na Farao
králi...* HusVýklB 135a1; *Řekl ten mistr: oo ty mluvíš? mají mu dar-
mo psáti? Proč by nedal?* HusSvatokup 162a;

b/ úpravy si v syntakticky komplikované promluvě vyžaduje zvýrazně-
ní větného členění, např.: *Jistě toto Kristovo proroctvie plně ny-
nie běšš. I zdalít' nejsou v trpení, ktož pravdu milují a kdžš? zda-
lit' jich nemordují a neb nejsou li v nenávisti lidské, ani kaceřu-
jí obecně každého, jenš Krista jméno a neb jeho slovo mluví neb sly-
šš? i zdali sš nehoršie mnozš, protivitece sš slovu božiemu? neb zda-
li sebe nezrazují a nendvidie? kdy většie byly srady a nendvist neš
nynie? Zdali také nenie falešných kazatelōv, jenš volají, že lid
má ve všem papeže a jiných prelštōv posluchati? že oni, kohoš chtě,
pošli do pekla neb do královstvie božieho. že oni jsú stvořitele
božš a dōstojnějšš neš panna Maria.* HusVýklB 135a2 (část úprav lze
zdůvodnit také proměnami modálního odstínu, část snahou o paralel-
nost); *A poněvadš pod velikú pomstú všickni Krista mdme ndsledovati,*

A on, jsa najvyšší biskup a všemohúci, nezbohatil jest v světě matky své těleštie a přátel svých zvláštích, ale nechal na čas v znamenité chudobě trvati, kakož tehdy následuje kněz Krista, jenž své přátele bohatí? HusSvatokup 171a.

Aby nevznikl optický klam, že odchylek grafiky od rukopisu, pokud jde o velká a malá písmena, je v zájmu syntaktického členění textu příliš mnoho, je třeba uvést, že v prvním textu je to celkem 68, v druhém 81 případů. To je vzhledem k rozsahu textu poměrně malý počet. Avšak je třeba vzít v úvahu, že je to nejen malý počet odchylek, ale že jde navíc jen o několik typů, které se opakují. Obobí dokazuje, že v užívání velkých písmen je určitý řád, že toto užívání je funkční a že má svůj význam pro členění textu, a to přinejmenším takový, jaký má i užitá interpunkce.¹² Je také zřejmé, že písaři spíše vycházeli ze zvukových vlastností textu, než aby měli na mysli problémy jejich zvukového vyjádření: kde byla kadenice dána obsahovým faktorem, neusilovali o vyjádření větného členění graficky, tj. velkým písmenem. Toto zjištění otvírá také řadu dalších otázek, mimo jiné: 1. kde hledat začátek funkčního užívání velkých písmen; 2. jak se toto užívání vyvíjelo před dosažením stavu, který byl zde popsán; 3. jak se tento úzus vyvíjel dále směrem k praxi tisků 16.století a později.

P o z n á m k y

1. Srov. můj referát o varšavském zasedání komise, Listy filologické 91, 1968, 220.
2. Srov.: VI. mezinárodní kongres slavistů v Praze 1968, akta sjezdu. Praha 1970, sv. 2, 585.
3. D. ŠLOSAR, Průřez vývojem staročeské interpunkce, Listy filologické 89, 1966, 164-170; - D. ŠLOSAR, Z zagadnień interpunkcji staroczeskiej i staropolskiej, Poradnik językowy 1965, Heft 9, 354-362.
4. D. ŠLOSAR, Poznámky k vývoji české interpunkce v 16. století, Listy filologické 87, 1964, 126-135; - St. KRÁLÍK, Větná interpunkce v českých spisech J.A.Komenského, Listy filologické 90, 1967, 16-27.
5. Mistra Jana Husí Sebrané spisy české I, Praha 1865, 1-386, 389-478.
6. Jan Hus, Knížky o svatokupectví, ed. v řadě : Památky staré literatury české sv. 17, Praha 1954.
7. D. ŠLOSAR, Anm.3, 166.
8. Podávám je v transkripci podle pravidel platných pro edici Památek staré literatury české, vydávané v nakladatelství Academia, Nedoplňuji však další interpunkci a podle rukopisu ponechávám velká a malá písmena.

9. Užívám zkratek, obvyklých v právě vydávaném Staročeském slovníku. Srov. Úvodní stati, soupis pramenů a zkratek. Praha 1968, 78.
10. V této ukázce i v dalších ponechávám velká a malá písmena v syntaktických celcích podle rukopisu, doplňuji však interpunkci, aniž respektuji interpunkci rukopisu. Upravuji také jednotně malá písmena ve vlastních jménech na velká.
11. K tomuto dokladu je třeba poznamenat, že se písmeno *k* vymyká pozorování. V obou rukopisech je zřejmá averze k velkému *K*. To je ostatně jev obecně známý. I starší rukopisy, které mají velká písmena na začátku veršů, vyhýbají se rovněž psaní velkého *K*.
12. Také na fol. 12b rukopisu VýklB se ukazuje, že užívání velkých písmen mělo nějaký smysl. Na začátku citátu (1 C 3, 11) je tam původně psáno *zalosenis*, ale malé *s* je opraveno na velké. Písař by neopravoval, kdyby to nemělo žádný význam.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Verwendung von Großbuchstaben in tschechischen Handschriften des Hochmittelalters

Bei der Bearbeitung mittelalterlicher Handschriften stößt man auf schwierige Probleme, was die syntaktische Gliederung ihrer Texte betrifft. Interpunktion kommt in diesen Handschriften nicht vor oder sie besitzt eine andere Funktion als in neuerer Zeit. Keineswegs bringt sie die heutzutage übliche Satzgliederung zum Ausdruck. Das ausführliche Studium einiger von diesen Handschriften zeigt, daß für die syntaktische Gliederung und ihre Beurteilung auch die Benutzung der Großbuchstaben bedeutungsvoll ist. Es herrscht hier ein deutlich erkennbares System. Die Großbuchstaben markieren den Beginn semantisch weitgehend selbständiger syntaktischer Einheiten der Äußerung. Wo diese allgemeine Feststellung nicht zuzutreffen scheint, kann man eine gewisse Ordnung verfolgen; es handelt sich keineswegs um isolierte Zufälligkeiten, sondern um bestimmte, öfter vorkommende Typen.

Nils B. THELIN (Oldenburg)

Комментарии автора по поводу рецензии А.В. Исаченко на монографию Nils B. Thelin, Notes on General and Russian Morphology (Uppsala 1975), Russian Linguistics 4:1 (1978), стр.80-82.

Рецензия Исаченко, к сожалению, содержит ряд настолько серьезных недоразумений, неточных и даже неверных ссылок и переводов, что необходимо исправление. Для ясности разберем вопрос за вопросом:

Стр. 80

(1) Неверно категорическое утверждение рецензента, что автор «не принимает 'стандартного' мнения порождающей грамматики, согласно которому морфология рассматривается как система правил, связывающих синтаксические поверхностные структуры с фонологическими правилами». На самом деле, а это бесспорно вытекает из нашей, цитируемой рец. статьи (Телин, 1973: 83-84), наша критика стандартной пород. грамматики относится к ее трактовке словообразовательной морфологии, которую мы, исходя из представления о семантико-синтаксической глубинной структуре, предлагаем описать в рамках словарной системы. Описание же словоизменительной морфологии мы, согласно стандартной модели, представляем себе в т.н. 'морфологическом (скорее: парадигматическом) компоненте', связывающем компонент поверхностного синтаксиса с фонологическим компонентом.

(2) Не «слова» (как говорит рецензент) зва/-ный, зва/-ние, зва/-тельный образуются по правилам, выполняющим функцию основной деривации; мы здесь говорим однозначно о первичном основообразовании, т.е. в данном случае об образовании глагольной основы зва- (/z%v+a-/, где % символизирует потенциал перегласовки). Слова званный, звание, звательный являются результатом дальнейшего словообразования.

(3) Результатом неправильного и неполного перевода с английского является утверждение рец., что автор «сомневается в возможности приписать все случаи словообразования 'структуре понятий предложения'» (?). В оригинале написано: «Следовательно, мы сомневаемся в том, что можно вообще приписать всем случаям словообразования глубинную 'понятийную структуру предложения'..., которая в компоненте семантики предложения трансформируется в языковые структуры, в то время как исходные ('мономорфематические') слова вообще рассматривались бы как выражения понятийных структур, принимающих языковую форму»

непосредственно перед тем, как быть представленными в словаре". В правильном и полном контексте ясно, что наше сомнение относится ко второй части противопоставления и является более подробным выражением нашего мнения, что трудно провести (как полагает Врекле, 1970: 47) четкую границу между 'лексической семантикой' и 'семантикой предложения'. Это мнение основывается на нашем представлении о синтаксической природе словообразования, с одной стороны, и на том факте (подробно освещенном в нашей работе на стр. 11-12), что комплексные понятийные и, следовательно, синтаксические структуры лежат в основе не только производных слов, но и многих непроединительных ('мономорфематических') слов. Этот сам по себе ясный смысл можно было бы выразить и таким образом: "Следовательно, мы сомневаемся в том, что можно вообще приписать только случаям словообразования..." . Естественно, что цитируемый рец. Дорошевский (1947), не ставя вопроса о процессуальном отношении словообразования к другим компонентам целостной грамматической модели, также не обращает на эти факты внимания. Это, однако, не уменьшает значения его анализа для современной разработки семантико-синтаксических структур конкретных словообразовательных типов. В цитированном рец. контексте нашей работы (стр. 10-) мы обсуждали п р и н ц и п а л ь н ы е вопросы семантико-синтаксиса словообразования и словарной системы вообще, в частности вопрос иерархизации.

(4) Без точных ссылок рец. указывает на „богатейший материал, приводимый в работах Апресяна и Мельчука и основанных не на априорных 'универсальных' категориях, а на прекрасно разработанном материале живого языка" и жалеет, что автор его не использовал. Ускользнуло, однако, от внимания рец. то немаловажное обстоятельство, что основные работы, о которых здесь может идти речь (а именно важнейшие монографии этих авторов на основе модели „Смысл ↔ Текст"; см. библиографию) были опубликованы только в 1974 году и просто не могли быть учтены в нашей брошюре, вышедшей из печати в 1975 году. Более ранний синтаксический анализ семантики русского глагола Апресяна (1967) не относится по своему подходу непосредственно к обсуждаемому нами набору основных семантических признаков, хотя Апресян также указывает в этой работе (стр. 10-12) на принципиальное значение „неопределяемых элементарных семантических признаков". Представление об „универсальных значениях" (Апресян, 1974: 38) или по Мельчуку (1974: 18) „инвентаре элементарных единиц смысла (сем)"

несомненно играло и играет плодотворную роль в современной семантической теории (см. также Вежицка, 1972; Телин, 1978).

Стр. 81

(5) Критикуя наше представление о лексических функциях, в частности о необходимости указывать в словаре словообразовательные характеристики лексических единиц, рец. проявляет непонимание роли словаря в процессуальной или действующей модели языка. Достаточно сослаться на высказывание цитируемого рец. Мельчука (1974: 78): «Модель 'Смысл ↔ Текст' существенным образом использует большое количество сведений о каждом слове рассматриваемого языка (в нашем случае русского). Эти сведения могут быть представлены в особом словаре, который мы называем толково-комбинаторным словарем (ТКС) и который занимает в описываемой модели важное место... Словарная статья такого словаря должна в идеале содержать все словоизменительные, словообразовательные, синтаксические, семантические и стилистические характеристики заглавного, или ключевого, слова...». Эта информация, естественно, должна быть представлена так, чтобы в данном случае, на основе принципа экономности описания, было выражено существенное различие между регулярным и нерегулярным словообразовательным поведением лексических единиц.

(6) В отношении теории двух основ Станкевича формулировки рец. пожалуй создаст впечатление, что автор якобы не учел критику Ворта по этому поводу. Наоборот, именно его работы были положены в основу нашего описания (см. стр. 19-). Следовательно, это не «автор» постулирует «базисную форму» или «корень» /b<e>reg-/, где <e> символизирует потенциальное выпадение гласного полногласного сочетания. Это описание Ворта. Мы его модифицируем (стр. 21-) тем, что заменяем символ <e> в корне /b<e>reg-/ фонологическим признаком, обозначаемым символом * (ср. /be*reg-/), для деплеофонизации в определенном приставочном контексте. Рец. ошибочно приписывает нам мнение, будто в с е полногласные корни ведут себя как /be*reg-/. Это абсурдно уже по тому обстоятельству, что самый распространенный тип полногласных корней выпадение гласного сочетает с альтернативой гласных (ср. g<o>rod-/grad- и т.д.; ср. пример рец-а (о)без-глав-ить). Наша задача (стр. 21-) заключалась не в том, чтобы сформулировать общие правила для поведения полногласных корней, а в том, чтобы набросать лексическую репрезентацию о д н о г о корня (в данном случае полно-

гласного), в частности его словообразовательную характеристику, т.е. лексическую репрезентацию, „лежащую в основе слова берег и его производных" ("underlying [курсив автора] the word берег and its derivations"), а не: "... [подход к] деривациям от с л о в а (не „корня"! берег", как неверно цитирует рец. К тому же мы *expressis verbis* подчеркивали упрощенный и предварительный характер обсуждаемого изложения.

(7) Пример рец-а прибережный является устарелым вариантом нашего примера прибрежный. Мы согласны с рец., что наш пример прибрежность спорен и что ударение прилагательного набережный устарело (ср. набережная галка у Даля).

Стр. 81-81

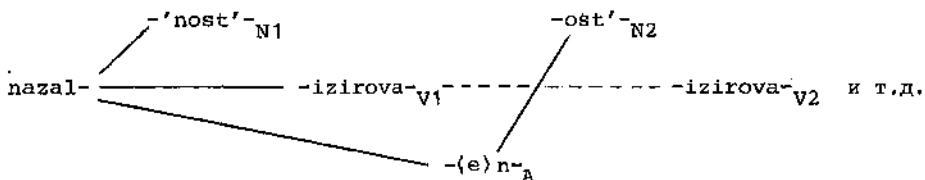
(8) Нашу тезу о нейтральности лексических корней по отношению к частям речи мы обосновали подробной, не учтенной рец-ом, аргументацией (стр. 24-26). Важность этой проблемы была, на наш взгляд, правильно оценена английским славистом Р. Сассексом (1977: 288; см. также Телин, 1975б: 13-). Ее нельзя свести к поверхностному семантическому анализу приведенных рец-ом глаголов германизировать („делать германским"), наваллизировать („делать назальным"), иммунизировать („делать имунным") и социализировать („делать социальным" ?). Семантико-синтаксис глаголов на -изировать на самом деле представляет более сложную картину. Хотя иностранное происхождение этого типа словообразования часто не позволяет выделения мотивирующего слова, употребляемого в совр. русском языке (ср. фаворизировать, куртизировать и т.д.), можно выявить общие черты его семантики: существует два основных типа этих глаголов. Первый тип выражает выполнение простого действия или занятия чем-либо а) без непосредственного 'страдательного объекта' ('*experiencer*'; ср. аналогизировать, ботанизировать, морализировать, психологизировать, этимологизировать), б) с потенциальным 'страд. о.' (ср. полемизировать, иронизировать) или в) с обязательным 'страд. о.' (ср. куртизировать, ривализировать). Ни один глагол этого типа не допускает деадъективного сем. анализа рец-а. Второй тип выражает выполнение каузативного действия, а именно вызывающего состояние или (в рамках этого же понятия) обладание свойством (признаком) у 'страд. о.'. ('Страд. о.' у этих глаголов следовательно всегда является обязательным.) На первый взгляд казалось бы, что функция установления свойства у обсуждае-

мых глаголов действительно выполняется (как полагает рец.) деадъективной деривацией. Такую интерпретацию подсказывали бы, по крайней мере, морфо(но)логические условия (напр., очевидная последовательность назальный → назальность и возможность выведения глагола назализировать из прилагательного посредством усечения суффикса -н-) и возможная перефразировка 'делать (звук) назальным'. Однако, было бы ошибочным думать, что морфологическая последовательность и семантическая иерархия в синхроническом плане всегда совпадают (ср. Мельчук, 1967). Почему возможна, напр., и перефразировка 'придать (звуку) назальность'? Оказывается, суц. назальность может выражать также исходное свойство, о котором идет речь, т.е. признак 'Nasalis', при чем в более чистом виде, чем прилаг. назальный: 'такой (звук), который обладает признаком Nasalis/назальность' или, скорее, 'принадлежащий к классу таких (звуков), которые...'. Из этого вытекает, что можно интерпретировать одно значение слова назальность (= назальность₁) как первичное, т.е. как иерархически более высокую семантическую структуру, чем расширенное значение прилагательного назальный. Другое, деадъективное, значение слова назальность (= назальность₂) естественно представляет более сложную семантико-синтаксическую структуру: 'принадлежность к классу таких (звуков), которые обладают признаком 'Nasalis'/назальность'. Данное различие можно проиллюстрировать следующим примером: 'сомневаться в назальности звука' значит сомневаться не в признаке 'Nasalis', а в наличии данного признака у звука или в принадлежности звука к классу звуков, обладающих данным признаком. Если соответственно рассматривать назальность₁ как сем. первичную структуру, то получается следующая сем. последовательность: назальность₁ (= признак 'Nasalis'/назальность) → назализировать ('придать/установить признак 'Nasalis'/назальность'); следует, не только деадъективное слово назальность₂, а также прилагательное назальный предполагает прежнее у с т а н о в л е н и е признака 'Nasalis', т.е. действие, выраженное глаголом назализировать: назальность₁ → назализировать → назальный → назальность₂. Классовый признак, выраженный прилагательным назальный, другими словами, предполагает назализацию (см. ниже) индивидуального звука. Этот процесс выражается переходом от а к т и в н о г о значения глагола к с т а т ь н о м у значению прилагательного. Следовательно, гипотеза деадъективной деривации глаголов данного типа, отраженная в перефразировках как 'делать назальным' или 'каузировать

принадлежать к классу таких звуков, которые обладают признаком 'Nasalis'/назальностью', пропускает первые два звенья семантического расширения: 1) признак 'Nasalis' и 2) его установление у индивидуального звука. Предложенный здесь анализ исходит из предположения, что прилагательный назальный и страд. прич. прош. вр. назализированный₁ употребляются синонимически. Когда в фонологии различают фонематически 'назальные' от 'назализированных' звуков, то в последнем случае мы естественно имеем дело с дальнейшей абстракцией от назальность₂, т.е. назализировать₂ (= 'установить признак принадлежности...'). Дальше образуются назализированный₂ и на этой основе назализированность.

В зависимости от фонематической трактовки сущ. назализация таким образом будет расширение или глагола назализировать₁ (т.е. назализация₁ = 'установление признака 'Nasalis'/назальность') или глагола назализировать₂ (т.е. назализация₂ = 'установление признака принадлежности...').

Что же в данном примере является мотивирующей единицей? От нее в принципе нужно требовать, чтобы она выражала в чистом виде первичное сем. содержание, т.е. признак 'Nasalis'. Такую функцию, как мы видели, выполняет сущ. назальность₁, но если учесть морфо(но)логические закономерности словообразования, то придется отказаться от него как отправного пункта. Остается одно решение: постулировать отвлеченную, общую для всех обсуждаемых слов, нейтральную к частям речи, лексическую единицу (корневую морфему) /nazal-/. Если исходить из последовательности сем. расширения и на этом фоне рассматривать соответствующие морфо(но)логические процессы (ср. nazal+'nost'_{N1}, но: nazal+(e)n+ost'_{N2}), то можно представить себе словообразование обсуждаемого типа ниже указанным, немного упрощенным образом:



В принципе так же дело обстоит с глаг. иммунизировать (ср. 'вызвать у организма иммунитет'). Значение глаг. германизировать также не допускает однозначную деадъективную деривацию, так как прилаг. в виде гипотетического мотивирующего слова по своей структуре относилось бы к совокупности семантических компонентов понятия 'Германия', в то время как глагол относится в основном только к компоненту 'германская культура (включая иногда и язык)', но, напр., не к значению 'территория' у исходного понятия (ср. 'насаждать германскую культуру'). Тот факт, что функция установления свойства является только разновидностью общего значения каузирования и состояния, подтверждается тем, что у многих глаголов второго типа адъективная перефразировка затруднена или невозможна. Значение состояния в результате каузирования (терроризировать, гипнотизировать) выступает в нескольких разновидностях: локализация (локализовать, госпитализировать), разные виды конкретной или абстрактной упорядоченности (каталогизировать, инвентаризировать; типизировать, специализировать, систематизировать; генерализировать), а также разные виды проявления: общественные (социализировать, колонизировать), художественные (экранизировать), физические (пульверизировать) и т.д.

Стр. 82

(9) Рец. не обращает внимания на тот факт, что цитируемое им правило для образования отвлеченных деадъективных существительных на -ость является морфологическим, в то время как в случаях, как близость, низость и т.д., мотив. единицы дополнительно подвергается фонологическому правилу (усечения), описание которого не входило в задачи этой работы. Относительно остальных замечаний рец-а по этому поводу см. (5).

(10) Выделение рец-ом мягкого знака (чисто графического символа) в случае ложь непонятно. Проблема заключается в том, как с помощью теории маркированности, учитывая экономность описания и факторы как частотность слов (и словообразовательных типов) объяснить, почему, напр., лексическая единица типа луѝ- (лужа) склоняется согласно 2. парадигме, а лоѝ- (ложь) согласно 3. Вот цитата наших аргументов для маркирования последнего типа (ср. стр. 31-32):

From the point of view of markedness the inflectional behaviour of the feminine nouns is particularly interesting. Here the 2nd declension is predicted by the final stem consonant when hard paired or /c/, /j/ (e.g., *stran* + $-\theta + a$, *pt'ic* + $-\theta + a$, *allej* + $-\theta + a$). If the final stem consonant is a soft paired consonant (/t', d', n', s', v', etc./) or /š, ž, č, š'/:, it is impossible, however, to predict, whether the nouns are inflected according to the 2nd declension (e.g., *letja*, *pésnja*, *pájsa*, *gráša*, *lázá*, *dáta*, *pišča*, etc.) or according to the 3rd declension (e.g., *nóvat'*, *žán'*, *pyl'*, *luš'*, *loš'*, *noč'*, *vešš'*, etc.) Here we need further information to indicate the inflectional class membership. We must, in other words, presuppose that the roots underlying the two groups of feminine nouns form stems with two different stem-forming elements: on the one hand $-\theta$ & [+2nd Decl], on the other $-\theta$ (occasionally $-\theta$; consider: *glub'*, *ot'*, etc.) & [+3rd Decl FP]. The question now is which stem-forming element should be marked in the derivative lexicon for inflectional behaviour. It is obvious that the ordered nature of the inflectional rules makes the marking of both paradigmatic features unnecessary (see below). If we mark for the feature [+2nd Decl], then we would need inflectional rules of the following, somewhat simplified, appearance:

$$(13) \left. \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{C} \\ \text{a (ts)} \\ \text{j} \end{array} \right\} + \text{---} / \left[\begin{array}{l} +\text{Fem} \end{array} \right] \\ \text{Des.} \rightarrow \text{acc. to 2nd decl.} / \left\{ \begin{array}{l} \text{C}' \\ \text{š} \\ \text{ž} \\ \text{č} \\ \text{š}' \end{array} \right\} + \text{---} / \left[\begin{array}{l} +\text{Fem} \\ +\text{2nd Decl} \end{array} \right] \\ \text{Des.} \rightarrow \text{acc. to 3rd decl.} / \left[\begin{array}{l} +\text{Fem} \end{array} \right] \end{array} \right\} \quad (a)$$

$$(b)$$

If we mark for the feature [+3rd Decl FP], however, the corresponding rules would have to be formulated approximately as follows:

$$(14) \left. \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{C}' \\ \text{š} \\ \text{ž} \\ \text{č} \\ \text{š}' \end{array} \right\} + \text{---} / \left[\begin{array}{l} +\text{Fem} \\ +\text{3rd Decl FP} \end{array} \right] \\ \text{Des.} \rightarrow \text{acc. to 3rd decl.} / \left[\begin{array}{l} +\text{Fem} \end{array} \right] \\ \text{Des.} \rightarrow \text{acc. to 2nd decl.} / \left[\begin{array}{l} +\text{Fem} \end{array} \right] \end{array} \right\} \quad (a)$$

$$(b)$$

It is evident that, in the light of the different degrees of complexity in the inflectional rules sketched, marking for the feature [+3rd Decl FP] is to be preferred. In this case the marked class can be considered as the phonotactically more restricted one in the language. This is clearly expressed by the fact that the marked feature [+3rd Decl FP] needs to be used in no more than two or three stem-forming and derivational elements ($-\theta$ / $-\theta'$, $-\text{ost}'$), while we can avoid marking for [+2nd Decl] in a number of derivatives: $-\theta$ (*stráně*), $-\text{ij}$ (*díplomatšija*), $-\text{ik}$ (*slavistika*), $-\text{in}$ (*gorošina*), $-\text{io}$ (*rodstvennica*), $-\langle i \rangle$ (*begún'ja*), $-\langle o \rangle$ $-\langle e \rangle$ (*grebénka/norvėška*), $-\text{n}'$ (*voznjė*), $-\text{n}'\text{ic}$ (*ušitel'nica*), etc. We need hardly refer to a further argument in favour of marking the feature [+3rd Decl FP] present in the operational surcharge of the rules in the opposite case: nouns inflected according to the 2nd declension are much more frequent than those inflected according to the feminine paradigm of the 3rd declension.

Плодотворная роль теории маркированности как инструмента для выделения нерегулярных или нечастотных типов словообразования и словоизменения, пожалуй, не нуждается здесь в более подробном разъяснении.

Ольденбургский университет

Нильс Б. Телин

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Апресян, Э.Д., 1967, Экспериментальное исследование семантики русского глагола, Москва.
- Апресян, Э.Д., 1974, Лексическая семантика (синонимические средства языка), Москва.
- Брекле 1970 = Brekle, H.E., Generative Satzsemantik und transformationelle Syntax im System der englischen Nominalkomposition, München 1970.
- Вежицка 1972 = Wierzbicka, A., Semantic Primitives, Athenäum Verlag, Frankfurt/M., 1972.
- Дорошевский 1947 = Doroszewski, W., 'Kategorie słówtwórcze', Sprawozdania z posiedzeń wydziału I Językoznawstwa i historii literatury T.N. War. XXIX (1946), 20-42, Warszawa 1947.
- Мельчук, И.А., 1967, 'К понятию словообразования', Известия АН СССР, Серия литературы и языка, выпуск 4, 352-62.
- Мельчук, И.А., 1974, Опыт теории лингвистических моделей „Смысл ↔ Текст“, Москва.
- Сассекс 1977 = Sussex, R., Review of Nils B. Thelin, Notes on general and Russian morphology (см. Телин 1975a) and Towards a theory of verb stem formation and conjugation in modern Russian (см. Телин 1975b), Journal of Linguistics 13 (1977), 287-92.
- Телин 1973 = Thelin, N.B., 'On stem formation, conjugation and accentuation of the Russian verb', Scando-Slavica XIX (1973), 83-102.
- Телин 1975a = Thelin, N.B., Notes on general and Russian morphology (=Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Slavica 15), Uppsala.
- Телин 1975b = Thelin, N.B., Towards a theory of verb stem formation and conjugation in modern Russian (=Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Slavica 17), Uppsala.
- Телин 1978 = Thelin, N.B., Towards a theory of aspect, tense and actionality in Slavic (=Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Slavica 18), Uppsala.

REZENSIONEN

Сравнительный Указатель сюжетов. Восточнославянская сказка.
Составители: Л.Г.Вараг, И.П.Березовский, К.П.Кабашников,
Н.В.Новиков. Ленинград, "Наука", 1979.

Вышел в свет давно ожидавшийся "Сравнительный Указатель сюжетов восточнославянской сказки"¹ (русской, украинской, белорусской). Его составители проделали поистине титаническую работу, имеющую особенное значение для международной фольклористики. Как говорят сами составители, "нельзя мириться с пропусками и непоследовательностью освещения в Указателе Томпсона [Аарне-Томпсона. Е. Т.] большой массы славянских сказок, особенно восточнославянских...". Настоящий Указатель и призван произвести "включение национальных сказочных богатств в международный научный оборот"², что имеет совершенно конкретный смысл. "Изучение восточнославянской фольклорной исторической общности неизбежно ведет к сопоставлению ее со столь же закономерно сложившимися, но более широкими региональными и былыми историческими общностями..."³.

Сказки различных стран Евразии нельзя оторвать друг от друга и в то же время нельзя рассматривать в общей массе, наравне друг с другом. Нельзя не учитывать имеющиеся между сказками этих народов различия, и стадийные, и национальные. Причем каждый фольклор имеет свои особенности, представляет свой интерес для воспроизведения общей картины жизни сказки.

О начале исторического существования сказки можно судить по фольклору народностей, в большей степени сохранившему отпечаток доклассовых представлений - главным образом, финно-угорских и тюркских народностей. Затем идет восточнославянская, в частности - русская сказка: ее первые научные записи (А.Н.Афанасьев) подвели итог сказочному творчеству феодального периода в России, зафиксировали состояние сказочного репертуара к моменту крестьянской реформы 1861 года. Большинство позднейших публикаций относится к пореформенному состоянию народной сказочной прозы и дает возможность судить о послефеодальных процессах в существовании сказки, до самого конца (в настоящее время исследователи считают волшебную сказку отмирающей). Наконец, европейские сказки в большинстве своем записаны в иной период (стадийно иной) - в то время, когда в этих странах уже давно сформировались и установились буржуазные и даже капиталистические отношения, и это успело вызвать определенную трансформацию сказочного фольклора. Таким образом, зафиксированная русская сказка представляет собою материал, отличный от европейского, и это дает богатейшие возможности для сравнительно-исторического изучения сказки.

Понятно, какое исключительное значение для исследователей должен иметь такой подробнейший, полнейший указатель сказочных сюжетов и их вариантов, как опубликованный ныне Сравнительный Указатель восточнославянской сказки.

Но тем более необходима самая строгая и нелицеприятная критика результатов работы, с каким бы почтением мы ни склонялись перед нею.

Первостепенное значение имеет здесь классификационная система. Классификация должна иметь в виду интересы исследователей сказки. С помощью Указателя, обеспечивающего полное удобство ориентации, исследователь может найти исчерпывающий материал для своих исследований. Что дает в этом отношении опубликованный Указатель?

Составители подчеркивают, что в основу Указателя ими положен всемирно принятый Указатель сказочных сюжетов Аарне-Томпсона: "на нем теперь основываются вновь публикуемые указатели, в том числе и

и настоящий"⁴. Они характеризуют свои правила следующим образом: "Установленное Аарне-Томпсоном расположение сюжетов тематическими гнездами и деление сказочного материала на основные отделы и подотделы сохраняются. В основу краткого изложения ряда сюжетов положены аннотации Н.П. Андреева, В.Я. Проппа и Аарне-Томпсона..." и т.д.⁵.

Когда В.П. Андреев впервые переводил и дорабатывал Указатель Аарне, приспособив его к русскому материалу (Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Ленинград 1929 г.), недостатки системы были ему ясны. Тем не менее, он считал, что система Аарне удовлетворительна, "достаточно проста, практична... и интернациональна, так как легко может быть применена ко всякому сказочному материалу, допуская возможность дополнений и изменений", и поэтому "теоретическая перестройка каталога Аарне не должна мешать практическому применению его до тех пор, пока новая система не будет выработана и принята как лучшая"⁶.

Приводя эти слова Андреева, составители Сравнительного Указателя соглашались с мнением Андреева, стояли на тех же позициях. Признавая систему Аарне лишь прагматической, перечисляя ее недостатки с теоретической точки зрения, составители в то же время говорят об ее общепризнанной ценности, ее международной известности и распространенности. Это и есть главная причина, по которой составители не хотели и не могли отказаться от системы Аарне и искать какие-то новые способы типологического расположения сказки. Им надо было сделать славянский материал доступным для мировой фольклористики, а сейчас для этого в сказковедении есть лишь один общий язык - Указатель Аарне-Томпсона.

Безоговорочное применение типологической системы Аарне к освоению богатейшего материала восточнославянской сказки и заставляет нас особенно внимательно отнестись к результатам такого применения. Строгое соблюдение классификационной системы означает между прочим воспроизведение полностью ее ошибок и недостатков, причем чем богаче материал, тем сильнее дадут себя знать ошибки и недостатки системы классификации. Наконец, настает время, когда с этими недостатками невозможно дальше мириться.

Где тонко, там и рвется. Ткань Указателя Аарне-Томпсона не выдерживает напыля огромного количества нового материала. Классификация Аарне тонет в этой бездне. Указатель все больше превращается в перечень названий, расположенных в случайном соседстве, едва скрепленных весьма спорной рубрикацией. Структура Указателя, и вообще-то бедная и неточная, становится почти неумутимой. Каково же ему пользоваться?

По системе Аарне сказки разбиты на следующие группы:

- I. Сказки о животных.
- II. Собственно сказки:
 - a) волшебные,
 - b) легендарные,
 - c) новеллистические,
 - d) сказки о глупом черте.
- III. Анекдоты.

Здесь мы рассмотрим результат типологического расположения волшебных сказок - самой значительной группы "собственно сказок". На ней яснее всего видна как конструкция Указателя, так и ее недостатки.

Сразу же отметим вторжение в перечень сюжетов волшебной сказки большого количества бызальщин (см. в особенности №№ по Указателю 339 - 360), что в настоящее время невозможно принять. Фантастические сюжеты еще не означают: волшебные. Да это и вообще не сказки -

все эти бывальщины (фабулаты) о мертвецах, упырях, лодоедах, колдунах, чертях, - они имеют смысл и интерес только как рассказы о действительно случившемся, о достоверном; они как бы позволяют заглянуть в "действительно существующий", но непостижимый и мало кому доступный мир. Обычно в наше время эти рассказы относят к категории "несказочной народной прозы"⁷. Таким образом, это одно уже подтачивает систему Указателя. Классификация бывальщин по признакам волшебной сказки ("чудесный противник" и т.д.) полна натяжек, а сюжетов великое множество. Весь этот материал только угрожает Указателю, а по существу он здесь лишний.

Перегружает Указатель и большое количество наново внесенных составителями национальных "подтипов" - иногда до 8-ми "подтипов" одного сюжета! Это также результат заостренной и бессильной типологии Аарне - когда малейшее уклонение от сюжетного состава уже может означать изменение типа. А ведь известно, насколько вариативна волшебная сказка. Тут уже намечается необходимость пересмотра самых принципов типологии Аарне.

Уместно заметить, что в системе Аарне понятия "тип" и "сюжет", в сущности, совпадают. Оба эти понятия могут заменять друг друга; иногда употребляется понятие "сюжетный тип". "Подтипы" нередко выглядят просто как варианты, хотя бы и оригинальные. Их выделение из состава сюжетов может иной раз показаться излишним.

Перегрузка Указателя может быть вызвана не только чрезмерной детализацией типов (сюжетов), но и пороками библиографии. Библиография каждого типа, то-есть перечень текстов, относящихся к данному типу, и их источников - существенная часть всякого указателя. Это конкретный материал, на котором строится указатель все варианты сказок, реально существующие, конкретно записанные, - основа всякого изучения сказки. В Сравнительном Указателе этот материал, наконец, собран для восточнославянского фольклора с предельной, завидной полнотой.

Но при всем том, эта богатейшая библиография еще невероятно перегружена благодаря самой организации системы Аарне. Одна и та же сказка зачастую названа 3-4 номерами, - по количеству мотивов, входящих в данную сказку. Этот порок стоит в тесной связи с невозможностью разобраться в роли и иерархических отношениях таких сказочных мотивов, в конечном счете - в отсутствии структурного анализа сказки, а также в невозможности отделить контаминации сюжетов от других видов использования мотивов. Каждый мотив рассматривается как равноправный с другими; таким образом, каждый из них требует особого типологического указания, особого упоминания данной сказки. Это исконный недостаток системы Аарне: указатели, построенные на ее основе, представляют собою смешанные указатели, как сюжетов, так и отдельных мотивов.

Такие мотивы, как "Обманутые лешие" или "Благодарные животные", получают в Указателе самостоятельное место, хотя они только входят в состав отдельных сказок, но никак не являются самостоятельными сюжетами. В аннотациях к ним искусственно присоединены окончания из сказок-метрополид, например, в аннотации типа 554: "Благодарные животные". Юноша щадит волка, жуку, муравьев; они помогают ему...", а далее следует окончание самого общего вида, взятое из основной сказки: "...выполнить трудные поручения царевны и жениться на ней", что совсем не относится к "сюжету" о благодарных животных и совсем для этого сюжета не обязательно. Но в Указателе эпизод имеет отдельный номер и обширную библиографию - перечень всех сказок, куда он входит как эпизод. Нечего и говорить, какая это перегрузка для Указателя, в особенности при огромном возрастании материала! Для типа 554 "Благодарные животные" только по русскому материалу указано

свыше 40 вариантов; их номера дублируют номера всех основных сюжетов, куда входит этот эпизод.

Различные эпизоды оформляют собою различные варианты одного и того же сюжета. Такие различно оформленные варианты иной раз составители склонны принимать за отдельные типы. Так, в типе 313 "Чудесное бегство" (вернее было бы назвать его "Запродажа героя чудесному существу") варианты с вводной историей о войне птиц и зверей принимаются как разновидность основного сюжета (313 В). С этим еще можно было бы согласиться, так как этот вариант имеет собственную постоянную мотивировку основного столкновения с нечеловеческой силой и длительно существует в репертуаре наряду с исконным вариантом (где Водяной жвает отца героя за бороду и т.д. - 313 А). Но вот уже варианты с окончанием "жена на свадьбе мужа" никак не заслуживают выделения их в особую разновидность (313 С). Этот эпизод чисто дополнительный и может завершать собой различные варианты А и В, не оказывая никакого влияния на основной сюжет.

В Сравнительном Указателе Новиков в ряде мест замечает в аннотации: "эпизод в сказках разных типов" (типы 300_Т, 313 Н*, 314 А* и др.). Тут-то и надо поставить вопрос о правильности такой рубрикации - заведомых эпизодов наравне с цельными сюжетами, что, как мы могли убедиться, невероятно загромождает библиографию. Не следует ли к эпизодам отнестись иначе, чем к сюжетам? Конечно, в таком случае это будет продолжать расшатывать типологическую систему Аарне.

Вопрос о распределении материала по типам имеет первенствующее значение в составлении таблиц классификации и в пользовании ими. При этом огромное значение приобретает вопрос о контаминации сюжетов - этого постоянного явления в сказке. Новиков говорит в предисловии к Указателю: "Проблема сюжетных контаминаций - одна из наиболее сложных проблем сказковедения... С проблемой контаминации связан также вопрос о причинах того, что тексты, опубликованные в известных сборниках, довольно часто не описываются одним номером указателя, а только сочетанием двух или даже трех-четырех. Все это контаминации или за этим явлением кроется какой-то порок метода типологизации сюжетов, принятого Аарне? ... Будущие исследования, видимо, должны ответить и на этот вопрос"⁸. Новиков считает при этом, что "весьма убедительные классификационно-типологические схемы, предлагавшиеся в последние годы... не были предназначены для учета, описания и систематического распределения целостных текстов"⁹. Если это верно, то виной этому - именно неразрешенность вопросов контаминации.

При рассмогрении контаминированных сказок руководящей нитью могут служить идеи, высказанные по этому поводу московской исследовательницей Б.М. Ведерниковой. Во-1-х, контаминацией следует считать только соединение двух самостоятельно бытующих сюжетов. Во-2-х, контаминирующие сюжеты чаще всего входят в сказку на разных правах: как основной и зависимый сюжеты. Один из них - цельный, и не только соблюдается целиком, но вообще является стержневым для данной сказки. Другой же сюжет чаще всего используется лишь частично - либо без завязки (так, в один из вариантов сказки "Царевна-лягушка" введен усеченный сюжет сказки "Кошачья Бессмертная"), либо без разрешения (в варианте сказки "Елена Премудрая" использован сюжет сказки "Ночные пляски", но лишь как введение к основному; он обрывается, не закончившись). Если же зависимые сюжеты и употребляются целиком, то занимают лишь эпизодическое место в сказке - как спасение детей на бычке в сказке "Царь-Медведь", или сюжет "По-

боры змея" в сказке "Незнайко". Во всех этих случаях следует при классификации указывать отдельно основные и зависимые сюжеты в контаминированной сказке. Как это можно сделать?

Указывая библиографию данного сюжета, надо строго разделить те варианты, в которых наш сюжет выступает как основной (самостоятельный или же контаминированный - тогда в скобках указать, с чем он контаминирован), и те варианты, в которых наш сюжет играет роль зависимого. Например, в тексте Указателя стоит:

314 А*. "Бычок-спаситель": помогает детям бежать от их похитителя (эпизод в разных сказках, чаще всего типа 315. - то есть "Звериное молоко").

Надо сразу заметить, что аннотация не совсем верна: сюжет "Бычок-спаситель" нередко выступает и как основной сюжет.

Новиков дает следующую общую библиографию сюжета 314 А*: Афанасьев, 201, 202; Худяков 79; Садовников II, 20; Иваницкий (15) (=Ив. 635); ... Зеленин, Вят. 82; ... Никифоров 5 (=Никофоров 114); ... и пр.

Если разбить библиографию типа по основным и зависимым сюжетам, то получится:

314 А* "Бычок-спаситель"

как основной сюжет: *как зависимый сюжет (контам. с 315):*

Худяков 79; Садовников 20; ... Афанасьев 201, 202; Садовников Иваницкий 635; Зеленин Вят. 82. II; ... Никифоров 114 и пр.

В библиографию сюжета "Звериное молоко" встречная библиография войдет как контаминация с 314 А*:

315, "Звериное молоко".

...Афанасьев 201-202 (+314 А*); 203-207; Худяков 42, 68; Эрленвейн II; Садовников II (+314 А*);... Зеленин Вят. 6;... Никифоров 114 (+314 А*) и пр.

Другой пример:

566, "Рога". Этот сюжет нередко входит в качестве контаминированного в сюжет 567 ("Чудесная птица"). Новиков дает общую библиографию сюжета "Рога": Погудка III, с. 35-48; Афанасьев 192-194; Худяков 52, 91; Эрленвейн, 15, 30; ...Иваницкий 625; ...Зеленин, Вят. 28, (134); Соколовы 54; ...Никифоров 87 и пр.

Разбивая библиографию сюжета по основным и зависимым сюжетам, получим:

566. "Рога"

как основной сюжет:

как зависимый сюжет (контаминир. с 567 "Чудесная птица"):

Афанасьев 192-194; Худяков 91; Погудка III, 8, с.35-48; Худяков 52; Эрленвейн 15; Зеленин Вят. 28; Эрленвейн 30; ... Иваницкий 625; ... Зеленин Вят. 134; Соколовы 54; ... Никифоров 87 и пр.

Безусловно, указание контаминации (в скобках) может представить для исследователей большое удобство.

Такое разделение библиографических данных по основным и зависимым сюжетам контаминированных сказок позволит дать ответ на вопросы, поставленные Н.В. Новиковым насчет контаминации. Он говорит: "Если какой-либо этнической традиции свойственны устойчивые контаминации, можно ли их считать вторичными, не изначально ли они?"¹¹ Если данный сюжет во всех вариантах без исключения покажет эту контаминацию, с большой долей вероятности можно сказать, что эта контаминация изначально, то-есть, использована сказителями уже при создании сюжета. Так, сюжет-эпизод "Поборы змея" (то-есть,

по Указателю тип 300₁ - "Победитель змея") входит в качестве контаминированного (зависимый сюжет) во множество других сказок, но более или менее случайно. Но в сюжет "Незнайка" он входит обязательно, играя в нем роль решающего события, подвига, который заставляет узнать в униженном, презренном королевском слуге могучего богатыря. В библиографии сюжета "Незнайка", во всех без исключения вариантах будет указано: "Контаминация с сюжетом 'Победитель змея'". Естественно считать эту контаминацию изначальной и внести ее сразу в аннотацию сюжета, то-есть:

532. "Незнайка" - сюжет о социально-униженном герое, контаминированный с сюжетом "Победитель змея", а в библиографии этого уже не указывать, что, конечно, позволит ощутительно уплотнить богатую библиографию этой популярной сказки.

На другой вопрос относительно контаминации, поставленный Новиковым, - "Считать ли сюжет контаминированным, если составляющие его элементы встречаются в качестве самостоятельных сюжетов не у одного и того же, а и у других народов?"¹² - ответим примером: возьмем сюжет 780 "Чудесная дудочка" (заметим, что хотя сказка "Чудесная дудочка" отнесена в Указателе к легендарным, в основе своей она волшебная и лишь граничит с легендарными. Мне уже случалось говорить о том, что сказка эта представляет собою контаминацию "человеческого", социального сюжета о сестре-убийце - и гораздо более архаичного сюжета "Ведьма-свекровь", - о чудесной дудочке, сделанной из кости убитой ведьмой девушки и хранящей ее душу; дудочка поет и сообщает родным о гибели девушки; родные ломают дудочку и тем оживляют девушку, освобождая ее душу. Сказки "Ведьма-свекровь" как самостоятельного сюжета в русском фольклоре нет; она известна лишь в сказочном репертуаре финно-угорских и тюркских народностей. Можно предположить, что архаический сюжет, участвующий в "Чудесной дудке" в качестве зависимого, когда-то существовал и у славянских народов; он был использован при создании более поздней сказки "Чудесная дудочка" и тогда уже исчез из репертуара как самостоятельная сказка. Но если даже предположить, что сюжет "Ведьма-свекровь" заимствован создателями "Чудесной дудочки" из фольклора соседних народностей, то тогда он сперва должен был войти в славянский репертуар как собственный; почему же не считать его использование контаминацией? "Так называемое заимствование не может быть механическим процессом. Заимствованные элементы, для того, чтобы войти в традицию, должны быть адаптированы функционирующей системой национального фольклора, переработаны и приспособлены к ней, из 'чужих' должны стать 'своими'".¹³

Разделение вариантов по основным и зависимым сюжетам сейчас же выявит чистые эпизоды, которые не подлежат сюжетной типологии. В этих "типах" вся библиография будет стоять только справа, а слева не будет указано ни одного варианта. Например, в типе 518 "Обманутые черти (лешие) дерутся из-за диковинок" ... и. т.д. Окончание аннотации - "(герой завладевает диковинками) и благодаря им выполняет трудные задачи" - рисует самый общий вид развязки и не имеет прямого отношения к сюжету о леших. "Обманутые лешие" - всегда лишь эпизод в ткани сказки, всегда зависимый; никогда не бывает основным, и его библиография вся окажется справа, а слева не будет стоять ни одного варианта. Ясно, что ему нет места в Указателе сюжетов. Но, таким образом, разрушение системы Указателя Аарне будет продолжаться.

Особо надо сказать о сюжете "Поборы змея" (у Новикова - 300₁ "Победитель змея"). Это несомненно - сюжет; в то же время в русском

фольклоре он не существует самостоятельно, а лишь входит в другие сюжеты как эпизод. Исключение - сказка-предание "Никита Кожемяка", Афанасьев 148 (у Новикова - 300₂, "Змееборец Кожемяка"). В библиографии этого сюжета слева будут стоять все варианты типа 300₂, а справа - варианты 300₁.

Все типы, имеющие библиографию только "справа", то-есть, существующие лишь в соединениях с другими, основными, сюжетами, можно назвать "свободными эпизодами" (в этом случае терминология немного разойдется с употреблением термина у Ведерниковой). Такие "свободные эпизоды" удостоились чести попасть в число типов сюжетного Указателя из-за того, что они свободно кочуют из сказки в сказку как самостоятельные сюжетные единицы и вступают в соединение с множеством сюжетов - хотя называть это контаминацией не следует, так как все же они - только эпизоды, а не цельные сюжеты русской сказки. Это п с е в д о - к о н т а м и н а ц и я .

Псевдо-контаминация в особенности перегружает Указатель и его библиографию, хотя в Указатель попали только самые яркие из свободных эпизодов, самые известные и несомненные. Нужно найти способ выделить в се свободные эпизоды и составить отдельно их список. Это сильно разгрузит Указатель и даст место для того, чтобы ввести случаи подлинной контаминации в самый текст Указателя.

Чтобы осветить различные аспекты этой проблемы, возьмем для примера сказку "Снегурочка". В указателе она стоит в гнезде "Прочие чудесные мотивы", тип 703. Вот его библиография (частично): 703* "Снегурочка".

Максимович, 2, с.23-24; Афанасьев (34), 246 ("Снежинка"); Худяков (79); Садовников (20); ... Зеленин, Перм. (76); Куприяниха 21; ... Тонков 329; Померанцева 26; ... Никифоров (84) и пр. Большинство этих вариантов вы встретите среди других типов (встречная библиография):

171* "Снегурушка и лиса". Афанасьев 34.

314 А* "Бычок-спаситель". Худяков 79; ... Садовников II, 20; Иванидкий 635;... и пр.

780 "Чудесная дудочка". Афанасьев 246; ... Зеленин, Перм. 76; ... Померанцева 26; ...

Но по основной библиографии "Снегурочки" произвести эту разбивку нельзя. Что же тут происходит?

Новиков дает следующую аннотацию "Снегурочка": "Старик и старуха лепят куклу из снега; она оживает; летом девушка идет с подружками в лес и тает". На самом деле сюжет до конца воплощают только три основных варианта: Максимович 2, Куприяниха 21, Тонков 329. Все остальные варианты - на первый взгляд зависимые сюжеты, контаминированные с тремя другими, приведенными нами выше типами. Таким образом, в библиографии "Снегурочки" должны стоять слева только три варианта; а справа, как будто бы, все остальные. Но присмотревшись, мы убедимся, что все эти "контаминации справа" совершенно однообразны: в качестве зависимого сюжета неизменно присоединяется начальный эпизод "Снегурочки" вплоть до ухода Снегурочки в лес с подружками. По всей видимости, этот эпизод надо расценивать не в качестве зависимого сюжета, а всего лишь как свободный эпизод, отделившийся от искомого сюжета "Снегурочки" и отправившийся в странствие по другим сюжетам. Таким образом, это псевдо-контаминация, а не зависимый сюжет. Этот эпизод войдет в список свободных эпизодов (СЭ), допустим, под номером СЭ-3. Тогда библиография "Снегурочки" примет следующий вид:

703* "Снегурочка".

Максимович 2; Куприяника 21;
Тонков 329.

В связанных с нем сюжетах в библиографию войдут следующие варианты с эпизодом СЭ-3 можно указать в скобках псевдооконтаминацию с СЭ-3 тогда сразу будет виден их состав :

171* "Снегурочка и лиса".
Афанасьев 34 (+ СЭ-3).

314 А* "Бычок-спаситель".
Худяков 79 (+ СЭ-3) и пр.

780 /Чудесная дудочка".
Афанасьев 246 (+ СЭ-3); Зеленин Перм. 76 (+ СЭ-3); Помаранцева 26 (+ СЭ-3) и пр.

Конечно, введя в библиографию указания на псевдо-контaminaцию, мы снова увеличим нагрузку в основных таблицах. Но это оправдывает себя. В таком виде библиография будет более вразумительна и удобна для использования. Исследователь может сразу найти весь материал, относящийся к сюжету "Снегурочки".

Система Указателя Аарне-Томпсона не может справиться с подобной задачей. Вот что получилось, например, со сказкой из сборника Ф.В. Тумилевича "Сказки казаков-некрасовцев", 1961, № 10 "Тит-рыба".

В библиографии Сравнительного указателя она указана для 4-х различных типов: 313 А - "Чудесное бегство"; 554 - "Благодарные животные"; 325 - "Хитрая наука"; 329 - "Елена Премудрая". Но собственно от сюжета "Тит-рыба" здесь ничего не осталось. Да и все эти якобы контaminaции очень сомнительны. Из "Чудесного бегства" здесь участвует эпизод "запродажи Водяному" (то есть Тит-рыбе). Но здесь это лишь свободный эпизод, присущий и другим сказкам. Затем "Благодарные животные" - они награждают героя уменьем превращаться в животных. Это также свободный эпизод, известный и по другим сказкам. Далее, связывая "Тит-рыбу" с сюжетом "Хитрой науки", составитель Указателя, повидимому, имеет в виду бегство героя "Хитрой науки" с превращением в животных; но в "Тит-рыбе" имеет место не бегство, а срочное исполнение поручения царя при помощи таких превращений. Это имеет совершенно другой смысл. И наконец, - "Елена Премудрая"; здесь герой прячется от Елены в желудке рыбы. А в "Тит-рыбе", наоборот, жена спасает героя, проглоченного чудовищной Тит-рыбой. Сходство этих двух моментов чисто-формальное, ассоциативное; функционально эпизоды совершенно различны. Словом, первые два сопоставления для "Тит-рыбы" (с "Чудесным бегством" и "Благодарными животными") - лишь использование свободных эпизодов, псевдо-контaminaция, а последние два (с "Хитрой наукой" и с "Еленой Премудрой") - не только не контaminaция и не использование свободных эпизодов, но всего лишь ассоциации, причем взятые совсем в ином смысле. Все эти связи и приблизительные ассоциации лишь загромаждают текст Указателя и не дают ясного представления о сказке. На самом деле, "Тит-рыба" - несомненный вариант сюжета "Скорый гонец" (и в других вариантах "Скорого гонца" присутствует получение дара чудесных превращений от благодарных животных). Таким образом, сказка "Тит-рыба" должна быть упомянута всего лишь в одном месте классификационных таблиц (если обозначить свободные эпизоды "Запродажа героя" и "Служба у чудесных существ", скажем, через СЭ-2 и СЭ-4):

665 "Скорый гонец". Афанасьев... Тумилевич, 61 (10) (+ С9-2; С9-4); ...и пр.

Встречная библиография войдет только в список С9.

Случайные отголоски других сюжетов лучше бы совсем удалить из Указателя. Надо изъять не только случаи псевдо-контаминаций с свободными эпизодами, представляющими собою осколки сюжетов, - но и отдаленные ассоциации.

Все это невозможно сделать в рамках Указателя Аарне-Томпсона с его "перекрестной классификацией" (по словам В.Я. Проппа¹⁴) и описанием сказок как суммы отдельных мотивов и равноправных сюжетов. От этого предостерегал еще Н.П. Андреев, говоря: "Если содержание сказки таково, что она могла бы стоять в различных отделах, то в одном случае сказка получает свой номер, а в других случаях только упоминается"¹⁵. На самом же деле, при составлении и при пользовании Указателем, комментаторы и составители сборников просто присоединяют к номеру сюжета еще ряд номеров, считая это описанием сказки. Таким образом, сказка представлена как сумма мотивов. Пожелание Андреева осталось неосуществленным, да и не могло быть осуществлено "на глаз", без точного анализа структуры сказки.

Составители Сравнительного Указателя, в качестве приложения к основному таблицам, дали таблицу наиболее популярных контаминаций: "Контаминации сюжетов-мотивов, традиционные для восточнославянских сказок"¹⁶. Как видно из заглавия, список изобилует псевдо-контаминациями с заведомыми С9 ("мотивами"), которые не могут определять собою сюжет. Так, например, указан ряд контаминаций:

302 + 554

302 + 554 + 552 А

302 + 554 + 552 А + 518,

где индексы Указателя означают:

302 - основной сюжет - "Кошечей Вещерки",

554 - мотив "Благодарные животные",

552 А - мотив "Животные-зятья",

518 - мотив "Обманутые лешие".

Все комбинации основного сюжета с ними - бесспорно псевдо-контаминации со свободными эпизодами, хотя все решительно авторы считают их настоящими контаминациями, поскольку в Указателе Аарне-Томпсона они имеют свои номера.

Кроме того, в качестве контаминации в списке приведены цельные сюжеты, основная часть которых, по сходству с рядом сказок, зафиксирована как отдельный сюжет, а ее мотивировки, вводные эпизоды, также считаются отдельными сюжетами, лишь контаминированными с основным. Так, указаны в качестве контаминаций:

400 + 402,

400 + 432,

400 + 440,

400 - это общий тип его аннотация: "Муж ищет исчезнувшую или покинутую жену (жена ищет мужа): при вступлении в брак муж (жена) обязуется не нарушать какого-либо запрета; нарушив запрет, отправляется на поиски исчезнувшей жены (мужа) и благодаря чудесной помощи находит". Остальные номера - это вводные эпизоды сказок "Царевна-лягушка", "Перышко финиста-ясна сокола" и других разновидностей сюжета "Амур и Психей", имеющие общую схему центральной части сюжета, но не существующие в качестве самостоятельной сказки. Аннотация сюжета 402: "Царевна-лягушка": три царевича идут искать себе жен... младший находит на болоте лягушку, она становится его женой... превращается в царевну; муж сжигает ее шкуру; царевна исчезает. - Продолжением чаще всего является тип 400: муж ищет исчез-

нувшую или похищенную жену".

Совершенно ясно, что тип 402, равно как и 432, 440, - это лишь конкретизация типа 400: как был заключен чудесный брак, какой был наложен запрет, куда исчез супруг, как герой (героиня) отправился на поиски. Это совсем не контаминация, а конкретизация начальной части схемы 400. Это видно и по библиографии: список вариантов для типа 400 весь дублирован в списках вариантов 402, 432, 440. Тут в особенности видны пороки системы. Тип 400 - всего лишь схема, а типы 402, 432, 440 - не доведенные до конца отдельные сюжеты (правильнее всего было бы - разделить понятия тип и сюжет, поставить рубрику "тип" во главе и подчинить ей рубрики "сюжеты", то-есть, дать общий тип "Муж ищет исчезнувшую чудесную жену" и разделить его на сюжеты "Царевна-лягушка", "Перышко Финиста-ясна сокола" и т.п. Но это уже не будет система Аарне).

По перечню контаминаций в Сравнительном Указателе весьма затруднительно было бы найти, какие варианты обнаруживают какую-либо данную контаминацию. Для этого надо было бы найти в тексте Указателя сюжетные типы, составляющие эту контаминацию, сравнить между собою их библиографию и установить имеющиеся в них одинаковые номера вариантов. При изобилии вариантов это очень громоздко и почти невыполнимо. Впрочем, список и не предназначен для этого; его цели иные. Конечно, следовало бы все случаи контаминации внести прямо в текст Указателя. Но для этого сперва было бы разгрузить Указатель от других, излишних, сведений.

В итоге, что же, по нашему мнению, надо сделать для этого?

- 1) Изъять из таблиц все бывальщины (фабулаты). Они нуждаются в особой классификации, причем не по признакам волшебной сказки.
- 2) Разделить в каждом сюжете материал на варианты с основным сюжетом (либо самостоятельным, либо контаминированным, но таким, где данный сюжет основной) и на варианты, где данный сюжет играет роль зависимого.
- 3) Изъять из Указателя все свободные эпизоды (псевдо-контаминации) как основные типы. Они нуждаются в дополнительной, собственной таблице (СЭ) с собственной библиографией.
- 4) Изъять из библиографии Указателя все случайные ассоциации с другими сказками, если это не контаминации или несомненно трансформированные мотивы, их отголоски.
- 5) Если вводить указания на контаминацию прямо в библиографию сказок, то надо постараться всемерно сократить, укомплектовать эти указания. Все случаи исконной, изначальной контаминации (использованной еще при создании сюжета) надо ввести в аннотацию сюжета, не включая их в библиографию вариантов (в этих случаях контаминация имеется для всех основных вариантов).
- 6) Часто контаминации имеются в определенных, повторяющихся комбинациях для данного сюжета. Можно сгруппировать библиографию по этим комбинациям. Все это сильно уплотнит библиографию (за счет повторений), и она сможет выдержать указания на контаминацию в вариантах.

Конечно, при выполнении всех этих рекомендаций Указатель Аарне-Томпсона развалится необратимо.

Нужен новый подход к самому принципу классификации сказки (в частности, - волшебной). Необходимо научиться определять основной и зависимый сюжеты, входящие в контаминированную сказку, устанавливать побочные эпизоды и свободные эпизоды. Для этого нужно разработать метод структурного анализа сказки, - но не просто разложение на эпизоды (это делает и Томпсон), а определение иерархической связи их в некотором сюжетном единстве. Структурный анализ

сказок позволит выявить и отбросить материал, только оформляющий отдельные варианты, но не определяющий сюжета. Таким образом можно будет решить и вопросы контаминации сюжетов. Так можно будет выявить свободные эпизоды, составить их список (вероятно, попросту перенумеровать их). Такая разгрузка позволит по-новому классифицировать сказочные сюжеты, а основу классификации подскажет сам материал.

Автор этих строк предложил свою систему классификации волшебных сказок (по ведущему конфликту сюжетов в их диахроническом аспекте). Конечно, это лишь начало возможной разработки вопроса: были рассмотрены только волшебные, только русские сказки, только из собрания Афанасьева. Но все же, вопреки утверждению Н.В. Новикова, я довела свою классификацию до конца, до библиографии. Если моя система не удовлетворит сказковедов - кто мешает им искать другую? "Я сделал все, что мог; пусть другие сделают больше", - и те, кто уже ведет работу в этом направлении, как Е.М. Мелетинский и его ученики, и те, кто еще только собирается сделать это. А кому же и вклучиться в это дело, как не Н.В. Новикову, великому знатоку сказки? или Н.М. Ведерниковой, разрабатывающей вопросы контаминации? Надо осмелиться искать новые возможности классификации, как для волшебных сказок, так и для других жанров. Больше нельзя откладывать разработки новой системы типологии, она становится все более необходимой. Тогда и новые, все более богатые указатели национального материала найдут свое достойное место. Иначе самые крупные успехи в этой области будут только увеличивать ошибки и недостатки существующей общепринятой системы классификации.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Сравнительный Указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Составители: Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.Л. Кабашников, Н.В. Новиков. Ленинград. Наука 1979.
2. Там же, 12.
3. Там же, 19.
4. Там же, 10.
5. Там же, 22.
6. АНДРЕЕВ, Н.П., Система Аарне и каталогизация русских сказок. - В кн.: Сказ. ком. в 1924-1925 гг., 15-20 (по ссылке в Сравнительном Указателе на с.8).
7. ПОМЕРАНЦЕВА, Э.В., Мифологические персонажи в русском фольклоре. Москва 1975, 6.
8. Сравнительный Указатель сюжетов, 21-22.
9. Там же, 9-10.
10. Я не расшифровываю условно-сокращенных названий источников: здесь это не существенно. Список условных сокращений имеется в Сравнительном Указателе.
11. Сравнительный Указатель сюжетов, 21.
12. Там же, 21.
13. ПОМЕРАНЦЕВА, Э.В., ЧИСТОВ, К.В., Русская фольклорная проза и межэтнические процессы. - В кн.: Отражение межэтнических процессов в устной прозе. Москва 1979, 4.
14. ПРОПП, В.Я., Кутулятивная сказка. - В кн.: В.Я.Пропп, Фольклор и действительность. Избранные статьи. Иоска 1976, 241-242.
15. АНДРЕЕВ, Н.П., Указатель сюжетов по системе Аарне. Ленинград 1929, 9.
16. Сравнительный Указатель сюжетов, 395.

Milan KOPECKÝ, Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory. (Spisy Filosofické fakulty UJEP v Brně, Bd. 224). Brno 1979, 204 S.

Die im vorliegenden Buch behandelte Epoche zwischen dem Ende des Hussitismus und der Schlacht am Weißen Berg (etwa 1470-1620) war immer ein Stiefkind der tschechischen Literaturgeschichtsschreibung. Die synthetischen Bearbeitungen in den großen Geschichtsbüchern der tschechischen Literatur von Vlček und Jakubec bis Hrabák fußten auf nur mangelnder Aufarbeitung durch spezielle Studien und Monographien, auch die Texte dieser Periode waren dem breiteren Interessentenkreis meist unzugänglich. In der Nachkriegszeit wurde die tschechische Renaissanceliteratur relativ fleißig ediert, ein Gesamtüberblick und die Erweiterung der Materialbasis wird allerdings erst die seit Jahren vorbereitete und leider immer noch nicht gedruckte Anthologie (Výbor z české literatury III) bringen. Kopecký konzentriert sich auf die sog. fortschrittlichen Tendenzen in der Literatur dieser Zeitperiode und stellt keinerlei Ansprüche auf die vollständige Erfassung des damaligen tschechischen literarischen Schaffens. Die Verfolgung der fortschrittlichen Tendenzen soll für ihn einer der Wege sein, die Epoche tiefer zu erkennen. Er bestimmt ohne mühsame Analysen des Umganges mit dem Kulturgut einfach von vornherein und a priori (bereits im Kap. I) folgende Tendenzen als fortschrittlich: die Nationalisierung, die Bohemisierung, zum Teil auch die Popularisierung - alle auf der Entwicklungslinie des Säkularisationsprozesses liegend. Um den methodologischen Zugang des Autors zu präzisieren, zitieren wir aus seinem deutschen Resumé (S. 190): "...der Verfasser zog bei den Erläuterungen konkreten literarischen Materials einige Standpunkte in Betracht, die von verschiedenen Gesichtswinkeln aus die fortschrittlichen Tendenzen beleuchten: den Standpunkt der Klassenzugehörigkeit des Schriftstellers, dessen Beziehung zu verschiedenen Bestandteilen der nationalen Gesellschaft, den Standpunkt des zeitgenössischen Patriotismus, die Veränderungen in der Beziehung zur kirchlichen Autorität und zur Autorität überhaupt, den Standpunkt der Klassenzugehörigkeit der Hörer oder Leser, eventuell auch die zahlenmäßige Stärke des Publikums, den Standpunkt der Thematik des Werkes, den kunsthistorischen und sprachlichen Standpunkt, usw. Die erwähnten Standpunkte bilden eine gewisse variable, aber gleichzeitig logische Struktur der fortschrittlichen Tendenzen..."

Das Buch hat fünf Kapitel mit folgenden Titeln: I. Zeitliche und inhaltliche Abgrenzung der tschechischen Renaissance in der Renaissance (S. 11-25); II. Einfluß der Antike auf die fortschrittlichen Tendenzen der tschechischen Literatur im Zeitalter der Renaissance (27-48); III. Die Epik (49-93); IV. Die Dramatik (95-132); V. Die Lyrik und andere sujetlose Formen (133-161); es folgen die Schlußfolgerungen (163-172), Literaturverzeichnis (173-182), russisches und deutsches Resumé (183-194) und Personenregister.

Im ersten Kapitel werden kurz und bündig die Beziehungen besonders zu den demokratisierenden Strömungen der hussitischen Literatur besprochen und schon in der hussitischen Zeit werden die Anfänge der Säkularisationstendenz gesehen. Es wird auch die Rolle des Buchdruckes angesprochen und auf die Zensur hingewiesen, die nicht so sehr vor als eher nach dem Druck die Verbreitung mancher Schriften negativ beeinflusste. Plastisch und eindrucksvoll wird die Kultursituation in Böhmen unter Rudolf II. geschildert, die (beschränkte) Ausstrahlung des Manierismus der Hofkünstler und der Zustrom fremder

Adeliger, (Pseudo)Wissenschaftler, die Position der einzelnen Kirchen, was insgesamt als Reaktion die bewußt vorangetriebene Wiederbelebung der tschechisch geschriebenen Literatur hervorruft. Die Charakteristik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der Jagellonenzeit ist aber im Vergleich dazu unausgewogen kurz.

Das zweite Kapitel analysiert die antiken Einflüsse (in einer leicht modifizierten Fassung im Buch "Antika a česká kultura", Praha 1978, abgedruckt; vgl. meine Rezension in WSlJb 26, 1980). Es wird in Böhmen vor allem die römische Literatur der Augustus-Zeit rezipiert, aus der goldenen Zeit Plantus, Terenz und Cicero, aus der griechischen Literatur vorwiegend Homer und einige Denker der attischen Periode. In den Schriften der tschechischen Humanisten befinden sich oft umfangreiche Zitate der antiken Autoritäten, die manchmal dieselbe Stützungs- und/oder Deckungsfunktion wie die Bibel und die Kirchenväter in der mittelalterlichen Literatur erfüllen. Unerwähnt bleibt die retardierende Rolle der konservativen utraquistischen Kreise und teilweise auch der Unität bei der Verbreitung des Humanismus besonders unter den Gelehrten und an der Prager Universität.

Das dritte Kapitel über die Epik würdigt zuerst sehr ausführlich die Stellung der Chronik in der tschechischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Dem Verfasser gelingt es, diese oft unterschätzte Gattung von literarisch-ästhetischen Gesichtspunkten aus glaubhaft als eine der wichtigsten und besten im damaligen Schaffen zu rehabilitieren. Nach der Skizze der Gesamtlinie der tschechischen Geschichtsschreibung von Kosmas an bringt der Konáč-Kenner Kopecký eine meisterhafte Kurzdarstellung der editorischen und schriftstellerischen Tätigkeit dieses großen Humanisten. Als bedeutsamer Beitrag des Buches von Kopecký ist die Analyse der Kunstwerte in der oft verworfenen Hájek-Chronik zu begrüßen (S. 55-57); die literarischen Qualitäten dieser bis ins 19. Jahrhundert meistgelesenen tschechischen Chronik erlauben es, sie als literarisches Werk einzustufen. Erfrischend anziehend wirkt auch das Porträt des Verlegers und historischen Schriftstellers Veleslavín, besonders Kopeckýs Hervorhebung der analytischen Gabe des Historikers Veleslavín und seines Gefühls für die Bedürfnisse der Zeitgenossen, die Geschichte in breiten zeitlichen und geographischen Zusammenhängen zu erfassen. Weiter konzentriert sich der Autor auf die Erzählungen in der Art Boccaccios und auf bestimmte Stoffe mit Zentralgestalten wie Markolt, Ezop (Aesop), Paleček, Enšpígl (Eulenspiegel), Fortunatus und Faust. Diese Belletristik, die vorwiegend im Zusammenhang mit Konáč erörtert wird, zielt - wie es Kopecký formuliert - durch ihren gesellschaftskritischen Charakter nach vorne. Obwohl die Gestalten wie Markolt, Fortunatus, Faust in den Adaptationen teilweise dem tschechischen Milieu angenähert wurden, zeugt meines Erachtens ihre Anzahl (Kopecký führt noch zahlreiche andere an) und die eifrige Übernahme fremder Stoffe auch z.B. in den Fabeln (hier S. 81-89) nicht nur von den fortschrittlichen Säkularisierungstendenzen, sondern auch von dem unbewussten Nachholbedarf der damaligen tschechischen Kultur, die sich durch die Hussitenkriege und die nachfolgende Kulturpolitik der nationalkonservativen Utraquistenkreise in einer Art geistiger Isolation befand.

Das vierte Kapitel, dem Drama gewidmet, wird durch die kurze Beschreibung der Entwicklung der dramatischen Formen von den heidnischen (indirekt belegten und unbekanntem) Kultspielen über Mastičkář-Salbenkrämer bis zu den hussitischen Hádání-Streitdialogen eingeleitet. Das vor allem auf lutheranische Kreise beschränkte satirische Drama wird durch die Übersetzungen des T. Naageorg-Kirchmeyer repräsentiert. Weit mehr verbreitet war das biblische Drama, initiiert durch die Konáč-Übersetzung des Stückes "Judith" aus dem deutschen

Original und weiterentwickelt von Autoren, wie P. Kyrmezer, Mošovský auf der evangelischen und Lomnický auf der katholischen Seite (besonders letzterem ist es gelungen, den Ablauf einiger biblischer Geschehnisse in die dem Volke vertraute südböhmische Landschaft zu versetzen). Als Begründer der dritten Gruppe der tschechischen Dramen des Renaissancezeitalters - des weltlichen moral-didaktischen Spiels - wird wieder Konáč präsentiert. Wahrscheinlich richtig hebt Kopecký zum erstenmal auch das dramatische Schaffen von Tobiáš Mouřenín z Litomyšle hervor. Trotz deutschen und anderen Quellen sind seine Stücke schöpferisch und voll aktueller sozialer Problematik. Die komischen bis possenhaften Einlagen (auch als Reflexe der damaligen Faschingsspiele und Parodien) entlasten die moralisierenden Passagen. Und zuletzt das Beste - die originelle Posse Sedlský masopust-Bauernfasching: ein ungefesselt lustiges Bild des Dorflebens mit ausdrucksvollen Personen und schlagkräftigen Dialogen ohne krampfhaftes Moralisieren. Das Jesuitendrama wird nicht behandelt, denn der Autor dürfte der Meinung sein, daß es von diesem zum Barock nicht sehr weit sein wird (obwohl man dasselbe auch über Lomnický sagen könnte).

Im fünften Kapitel wird die Lyrik und die tschechische humanistische Epistolographie analysiert. Der lyrische Reichtum des tschechischen Mittelalters wird in der Renaissance nicht erreicht - die geistliche Lyrik dieser Zeit wird meist nur als Vorstufe der hochklassigen Barockdichtung gewertet, bei der weltlichen mangelt es meist an Qualität. Kopecký kann hier nicht die ganze damalige Produktion analysieren, aus der geistlichen Lyrik bleibt nur wenig Platz für die Beurteilung der Psalmenparaphrasen, das Kirchenlied geht leer aus, denn "v kancionálové produkci se neprosadily pokrokové tendence literární" (S. 133). Seit dem J. 1961, nach dem Brůnner Fund der Fragmente einer umfangreichen Sammlung von Liebeslyrik, ist auch das Bild der tschechischen weltlichen Lyrik der Renaissance plastischer, und wie gerade hier von Kopecký ausführlich dargelegt, war auch diese Gattung im damaligen Schaffen doch bedeutender, als vor 1961 angenommen wurde. Die lateinisch geschriebene Lyrik wird nur kurz erwähnt. Viel Raum wird dem humanistischen Brief gewidmet, besonders dem Spitzenprodukt - der Apologie von Karel starší ze Žerotína.

Die Schlußfolgerungen (S. 163-172) bringen vor allem eine detailliertere Periodisierung der Renaissanceepoche in der tschechischen Literatur. Diese brillant geschriebenen letzten Seiten präsentieren in meisterhafter enzyklopädischer Kürze, die schon nach einigen Zeilen den erstklassigen Kenner gerade dieser Periode verriet, die Hauptentwicklungslinien, die Hauptwerke und die wichtigsten Autoren des nationalen und lateinischen Humanismus und der weltlichen tschechischen Renaissanceliteratur, eingebettet in den Rahmen der politischen Geschichte.

Das Buch über die tschechische Literatur des Humanismus und der Renaissance will keine umfassende Literaturgeschichte sein, es beschränkt sich auf eine kurze Gesamtaufnahme und auf drei wirklich tief durchdringende Sonden in die tschechische Renaissance-Epik, -Dramatik und -Lyrik. Durch das Prisma der fortschrittlichen Tendenzen verengt der Verfasser bewußt sein Blickfeld, was besonders bei den Teilanalysen nicht unbedingt ein Nachteil sein muß, denn gerade hier bekommt sowohl der Student als auch ein interessierter Leser und Forscher viele Anregungen vom unumstritten besten Kenner der tschechischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Kopecký versucht, die Schwerpunkte auf Grund fundierter eigener Studien neu zu verteilen, und dies ist ihm auf die Dauer bestimmt bei der Chronik, und bei Konáč gelungen; seine Monographie zeigt gleichzeitig, daß

diese Literatur nicht nur aus Übersetzungen und Paraphrasen besteht, daß der so oft geäußerte Vorwurf der mangelnden Originalität nicht auf die ganze Produktion erstreckt werden kann. Das von Kopecký entworfene, bis in feine Details durchgearbeitete Holzschnittbild der damaligen tschechischen literarischen Landschaft ist voll Dynamik und innerem Leben, und läßt kein flüchtiges Vorbeigehen zu. Eine passende Umrahmung durch Vergleiche und Ausblicke ins Europa der Renaissance oder wenigstens in die Nachbarländer hätte seine Qualitäten noch mehr zur Geltung gebracht. Oder wollte man das Hauptargument - das vom Autor behauptete Vorhandesein eines Säkularisierungsprozesses (nach meiner Meinung nicht nur in den tschechischen Ländern, sondern im ganzen Europa erst von der Zeit der Aufklärung an) für die Fortschrittlichkeit dieser Entwicklungsetappe der tschechischen Literatur - keinerlei abschwächen?

Josef Vintr (Wien)

Ján DORUL'A, Slováci v dejinách jazykových vzťahov.
Bratislava 1977.

Der (etwas merkwürdige) Titel des Buches - "Die Slowaken in der Geschichte der Sprachbeziehungen"; - verspricht mehr als es hält. Im Rahmen der Beziehungen des Slowakischen zum Lateinischen, Tschechischen, Ungarischen und Deutschen (in dieser Reihenfolge), geht es in der Hauptsache um einzelne lexikalische Elemente aus allen diesen Sprachen, soweit sich dieses Wortgut in slowakischen Schriftdenkmälern der Zeit vom 15. bis zum 18. Jh. findet. Unter slowakischen Schriftdenkmälern sind solche zu verstehen, die in der Slowakei, und zwar in mehr oder weniger slowakisierendem Tschechisch oder auch tschechisiertem Slowakisch, niedergeschrieben wurden, vor der Kodifizierung einer genuin slowakischen Schriftsprache. (In der Slowakei entstanden ja auch Schriftdenkmäler, die in anderen Sprachen als Tschechisch oder Slowakisch abgefaßt sind). Das Buch kann daher nicht als umfassende Untersuchung der alten Entlehnungen des Slowakischen gelten, weil es eben nur Entlehnungen der alten (supplementären) Schriftsprache, besser der Urkundensprache berücksichtigt. Es ist sogar fraglich, ob alle fremdsprachlichen Ausdrücke, die in dieser oder jener Archivalie vorkommen, als Entlehnungen, d.h. als Integrate zu betrachten sind. Unter den Bedingungen des Bilinguismus (es muß nicht einmal voll aktiver Bilinguismus sein) kann eine Sprache einer anderen als Nebencode zur Verfügung stehen, aus welchem bei Gelegenheit etwas zitiert wird, ohne daß Eingliederung in den anderen Code stattfindet.

Dorul'a befasst sich zunächst mit der ehemaligen Situation der verschiedenen Sprachen, die auf slowakischem Boden gesprochen wurden. Was das Slowakische selbst anlangt, so vertritt er mit Entschiedenheit die These, daß das Slowakische bereits aus dem Urslawischen als besondere, wenn auch nicht völlig homogene Sprache hervorgegangen ist; er wendet sich gegen den Ansatz eines Urtschechoslowakischen, er polemisiert gegen die Meinung, daß die Sprache von Großmähren das Tschechische war. Dies überrascht deswegen, weil doch sonst fast allgemein anerkannt wird, daß Tschechisch und Slowakisch nicht als zwei voneinander wohl abgegrenzte sprachliche Einheiten aus dem Urslawischen hervorgetreten waren. Was andererseits das Ungarische betrifft, so begnügt sich Dorul'a zwar nicht bloß mit Trivialitäten, doch ist wohl schon bekannt, daß der Feudaladel in der Slowakei sich erst verhältnismäßig spät ganz von der slowakischen Sprache loslöste. Dagegen gilt kaum der Satz, daß "die Massen des slowakischen Kleinadels niemals (!) das Ungarische erlernt haben". Sicher ist richtig, daß seine Magyarisierung zuerst als aktuelle Sprachmischung, als ritualisierter Makkaronismus in Erscheinung trat. Nicht trivial ist sodann die Feststellung, daß "die Schreiber in einem slowakischen Kontext manchmal ein ungarisches Wort verwenden, nicht weil es dazu kein slowakisches Äquivalent gab, sondern weil im gegebenen slowakisch-magyarischen Milieu dieses Wort bekannt und verständlich war und sie selbst beide Sprachen benutzten" (s.o. über Codewechsel im Bilinguismus).

Im übrigen ist Dorul'a's Buch bereits sehr eingehend und sehr kritisch von I. Kotulič beurteilt worden (in: *Jazykovedný časopis*, 1979, 2, ebd. Dorul'a's schwache Erwiderung). Hier bleibt noch, auf das Kapitel über die Beziehungen zum Deutschen einzugehen. Dieses

Kapitel ist verhältnismäßig ausführlich (Dorul'a gibt zu, daß "aus keiner anderen Sprache soviel Wörter in die lebendige slowakische Umgangssprache gelangten wie aus dem Deutschen"), aber es zeigt den heute üblichen Mangel an germanistischer Sachkenntnis. Die Slowaken bzw. das Slowakische traten nicht überall gleichmäßig mit dem Deutschen und auch nicht überall mit demselben Deutsch in Berührung; es gab die deutschen Sprachinseln in der Slowakei, als Stelle von Nahentlehnungen, es gab verschiedene deutsche Dorfmundarten, ältere und neuere Stadtsprachen, und dann die österreichische Verkehrs- und Verwaltungssprache. Die Behandlung bei Dorul'a ist nicht differenziert, sondern summarisch. Die Lautgestalt der Entlehnungen gibt oft Aufschluß über Zeit und Raum der Entlehnung, doch bleibt gerade dies hier so gut wie unbeachtet - die Entlehnungen werden stets auf die Formen der heutigen deutschen Schriftsprache bezogen. Ein paar Einzelheiten: Wenn Dorul'a angibt, daß im Slowakischen das Wort *trh* und die Entsprechung von Deutsch *Freimarkt* nebeneinander bestanden, so ist doch die Hauptsache, daß *Freimarkt* etwas anders war als *Markt*. Eine seltsame Idee ist *forminder* 'Vormund' (Singular!) auf den Plural von deutsch *Vormund* zurückzuführen; das mittelhochdeutsche Wörterbuch belegt ja die Bildungen *vormunder* neben *vormunt*. Noch seltsamer, wenn die Entlehnung *burgar* ('Schöffe', weil *Burger des Rats*, *civis juratus*), offenbar wegen *-ar* (wie so oft für *-er*) geradewegs aus dem Althochdeutschen hergeleitet wird. Weiters: Jedermann kennt das altdeutsche *Ungeld* im Sinn von 'Verbrauchssteuer', die Formen *gmin*, *gmīna* 'Gemeinde' und vielleicht auch *ratuš* 'Rathaus' kommen über das Polnische. Schließlich glaubt sich Dorul'a imstande, in deutschen Schriftdenkmälern der Slowakei Lehnprägungen nach dem Slowakischen aufzuspüren. Es ist aber ein Mißgriff, wenn der Ausdruck *schuldig sein* 'sich geschlechtlich vergehen (vom Mann oder von der Frau gesagt)' auf die slowakische Phrase *byt jej prišina* bzw. *on mi je prišina* zurückgeführt wird (vgl. bei Luther *die Tochter Jephthas war keines Mannes schuldig geworden*), oder *nichts darauf geben auf nič na to dať* (auch diese Phrase ist geläufiges und musterhaftes Deutsch). Insgesamt meinen wir aber, daß Dorul'a's Buch trotz großer Schwächen nicht ohne Wert für die wissenschaftliche Diskussion ist.

P. Trost (Praha)

W.R.SCHMALSTIEG, Th.F.MAGNER (Hrsg.), Sociolinguistic Problems in Czechoslovakia, Hungary, Romania and Yugoslavia. In: Folia Slavica 1, no.3, Columbus (Ohio) 1978.

Dieser außerordentlich interessante Band befaßt sich mit der aktuellen Sprachsituation in einigen osteuropäischen Ländern. Die Verhältnisse werden "von draußen" betrachtet (die Verfasser sind mit einer Ausnahme Amerikaner), von "innen aus" könnten sie vielleicht gar nicht so klar erkannt oder behandelt werden. Die politisch-sozialen Umwälzungen in diesen Staaten haben selbstverständlich die Sprachsituation berührt, die Veränderungen an der Oberfläche gehen auf verschiedene, widersprüchliche Tendenzen zurück, die selbst nicht an der Oberfläche liegen und von simplifizierenden Erklärungen nicht erfaßt werden.

Unter Sprachsituation versteht man das Sprachangebot, das in einer Gesellschaft besteht, sowie die gesellschaftlichen Regeln, wonach von diesem Gebrauch gemacht wird; das Angebot können verschiedene Sprachen oder verschiedene Abarten derselben Sprache sein. Die Sprachbewertung, wie sich versteht, unterliegt auch politischen Gesichtspunkten und die Sprache selbst, in ihrer Stellung und in ihrem Zustand, als Fetisch oder als Symbol, kann Gegenstand der Politik sein. In diesem Buch zeigt T. G i l b e r g mit überlegener Sachkenntnis auf allen Gebieten des rumänischen Lebens, wie im heutigen Rumänien ein national betontes totalitäres Regime, das eine monolithische Gesellschaft und neue Kultur anstrebt, dem sprachlichen und ethnischen Pluralismus begegnet. Sprachlicher Pluralismus wird als potentieller Faktor politischer Instabilität eingeschätzt. C. C. R e i n i n g untersucht die so gut wie sichere Liquidierung der deutschen Minderheit in Ungarn, deren Lage nicht ganz die gleiche war wie in Rumänien. (Die Assimilation der Deutschen in Ungarn wird als Selbstaufgabe erklärt, in Folge des Prestigeverlustes der Gruppe unter den politischen und ökonomischen Bedingungen der Nachkriegszeit). Fünf Beiträge im Buch sind dann jugoslawischen Verhältnissen gewidmet; einer davon hat auch eine Sprache zum Gegenstand, die als gefährdet angesehen werden kann, nämlich das Slowenische, "die Sprache einer kleinen Nationalität in einem multinationalen Staat". J. T o p o - r i š i č legt die verschiedenen Umstände offen, die im weiteren dazu führen könnten, daß sich das slowenische Sprachgebiet in ein serbokroatisches verwandelt. Diese Prognose hält aber Toporišič keineswegs für gesichert, weil vielleicht unter neuen Bedingungen ein slowenisches Selbstbewußtsein zum Tragen kommen wird. Wenn nun im multinationalen Jugoslawien die Notwendigkeit einer lingua communis vorliegt, so setzt K. E. N a y l o r seine Ansicht auseinander, wie diese überationale Sprache beschaffen sein sollte. Er empfiehlt die "östliche Variante des Serbokroatischen", also das ekavische Serbisch, doch sollte dabei das Perfekt statt Aorist oder Imperfekt verwendet und die Wortintonation über Bord geworfen werden. D. K a l o g j e r a berichtet über das fortgesetzte Engagement der Philologen bei der Normierung der serbokroatischen Schriftsprache und berührt die jüngsten Bestrebungen in Kroatien (Brozovič, Katičič). Th. M a g n e r druckt eine umfangreiche linguistisch-soziologische Studie über die Diglossie im heutigen Split, d.h. die Koexistenz der Spliter Stadtsprache (der Eingesessenen, der *fetivi Splićani*) und des kroatischen Standards ("Textbook Croatian"). Magnier betont, daß der "Spliter Jargon", abgesehen von typischem Wortgut, (das sind vorwiegend Entlehnungen aus dem Italienischen, Relikte früherer Zwei- oder Mehrsprachigkeit der Stadtbevölkerung), nicht so sehr durch ikavisch-čakavische Besonderheiten gekennzeichnet wird, die auch sonst in Dalmatien auftreten, sondern durch deren Vermischung mit der Standardsprache. Magnier prognostiziert auch zu erwartende Veränderungen in der Stadtsprache (unter anderem Ersatz des Kennwortes *da* durch *što*), im ganzen aber wird sich seiner Überzeugung nach diese Stadtsprache behaupten. Zwei weitere Referate gelten der Tschechoslowakei. M. F r y š č á k stellt die politischen Verwicklungen des Slowakischen seit der Gründung der Republik dar; vielleicht wird dabei nicht deutlich genug, welche Erisanz im Sprachkampf gegen Ende der Sechzigerjahre lag. Der Aufsatz von L. R. M i c k l e s e n beginnt die Erörterung der soziolinguistischen Problematik des Tschechischen mit dem Satz, daß der tschechische Sprachgebrauch der Gegenwart ein

Klassisches Beispiel von Diglossie darbietet. Gemeint ist der Dualismus von gesprochener Schriftsprache (an die Schriftsprache angelehnte gesprochene Sprache, hovorová čeština) und dem sog. Gemeintschechischen (Pragerisch, obecná čeština). Bekanntlich ist über diesen Dualismus im Lande ziemlich viel gestritten worden, der Slogan zugunsten des Gemeintschechischen war "Demokratisierung der Schriftsprache", doch das ist jetzt schon einige Zeit her. Wenn man unter Diglossie die Situation von Neugriechisch, Arabisch, Schwyzerdütsch und Haïti-Kreolisch versteht, dann ist es ziemlich abwegig, die Situation des heutigen Tschechisch als Diglossie zu bezeichnen. Ferguson sprach von Diglossie im Hinblick auf eine "very divergent superseded variety", im heutigen Tschechisch aber scheinen die Varianten nicht so sehr auseinanderzugehen. Abgesehen von einer Fülle von Wortgut, das in der gesprochenen Sprache eine hohe Frequenz aufweist, aber in der geschriebenen Sprache meistens vermieden wird, gehen die Unterschiede von Schrift- und Gemeintschechisch jetzt nicht mehr über eine begrenzte Zahl lautlicher und morphologischer Züge hinaus, die jedoch meist noch gemeinsam vorkommen. Die von Mickelsen formulierten Transformationsregeln (s. unten) haben bestimmt nur begrenzte Geltung. Der Wandel /é/ → /t/ in Wurzelmorphemen ist zwar allgemein innerhalb des Primärwortschatzes, nicht aber außerhalb: jedermann sagt [mlíko], aber [mléčný výrobek], [mléčný bar]. Die weitere Mickelsensche Regel /o/ → /oo/ ist in hohem Maße fakultativ und ihre breite Anwendung gehört zu jenem Übertriebenen Hervorkehren des Gegensatzes zur Schriftsprache, das als "Intellektuellen-Slang" bezeichnet wurde. Einerseits, so möchte ich bemerken, hat sich zuletzt, über die beständige (aber nach Kučera nicht regellose) Mischung von Schriftsprache und Gemeintschechisch hinweg eine gewisse Annäherung der beiden Formen vollzogen; andererseits ist die Mode des Intellektuellen-Slangs offenbar zurückgegangen, wenn auch noch gruppenweise der Gegensatz zur Schriftsprache als Ausdruck von Nonkonformismus betont wird. Die Bestrebungen zur Demokratisierung der Schriftsprache hatten übrigens keine offizielle Unterstützung gefunden, die neue politische Elite betrachtete es als zuträglicher für ihre Autorität, nach Kräften in der alten Kultursprache aufzutreten. Soviel zum Referat von Micklesen.

Die in diesem Band vereinigten Studien (die Hauptreferate werden an derselben Stelle von Koreferenten diskutiert) sind von allgemeinerem Interesse als die einzelnen Titel vermuten lassen. Grundsätzlicher Natur ist vor allem der einleitende Vortrag von W. B r i g h t, der u. a. das Moment der Sprach- oder Sprachhaltung (language attitude) hervorstellt. Es handelt sich dabei um die soziale Rolle, die der Sprechende beim Kommunizieren auf sich nimmt und sprachlich ausfüllt. B. N. Maday bestimmt schließlich die Sprache als die "herausragende Spitze des Eisbergs der Kultur".

P. Trost (Praha)

Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten (Grundsätzliches und Allgemeines), Hrsg. von S. Hafner und E. Prunč. Graz 1980 (=Institut für Slawistik der Universität Graz, Slowenistische Forschungsprojekte, Band 1)

Mit dem vorliegenden, umfangreichen Band (354 Seiten + 15 Karten) werden die ersten Ergebnisse des seit 1976 laufenden Forschungsprojektes "Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten", das von Professor Stanislaus Hafner geleitet und vom "Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung" finanziert wird, der Öffentlichkeit vorgestellt. Es handelt sich bei dem genannten Projekt um den in der slawischen Dialektologie höchst bemerkenswerten Versuch, das Kulturgut Sprache der zweisprachigen Kärntner Slowenen in all seiner Komplexität und nach allen Dimensionen zu erfassen. Die slowenischen Dialekte Kärntens sind im Rahmen der slowenischen Dialektologie gewiß nicht schlechter erforscht als andere Dialekträume. Die spezifische Problematik der Zweisprachigkeit, die soziolinguistische Situation in Südkärnten und der Umfang der Forschungskonzeption heben das Projekt, für dessen Realisierung eigene und adäquate Methoden entwickelt werden mußten, aus allen übrigen derzeit im slawischen Sprachraum laufenden Projekten (Gesamtslawischer Sprachatlas, nationale Sprachatlanten, regionale dialektologische Erhebungen) hervor. Die bisherigen Ergebnisse sind vielversprechend und lassen hoffen, daß das Projekt in dem bisherigen Umfang weitergeführt werden kann. Das Projekt und seine bisherigen Ergebnisse verdienen es, im Detail vorgestellt zu werden.

Das Buch besteht aus zwei ungleich großen Hauptteilen: I, Allgemeine Richtlinien, S. 11-55, Verfasser S. Hafner ("Zur Frage der Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten", S. 11-36) und E. Prunč ("Forschungskonzept zur Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten", S. 37-55), II, Vorschläge und Beiträge zur Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten, S. 59-325, verfaßt von E. Prunč, L. Karničar, H. Pfandl und A. Sellner. Zu diesem Teil gehören auch die Kartenbeilagen. Im Anhang (329-332) werden schließlich verschiedene Spezimina und Verzeichnisse, die wesentlich zur Transparenz der Methode beitragen, veröffentlicht.

Sehr wert- und gehaltvoll ist der theoretische Beitrag von S. Hafner, der eine überarbeitete Version des am Beginn des Projekts stehenden Symposiums in Tainach 1976 unter Einarbeitung der neuesten, vor allem sowjetischen soziolinguistischen Literatur darstellt.

Zunächst bedarf der Terminus "Volkssprache" einer Klärung. Die slowenische Dialektologie ist seit jeher vor allem historische Phonetik (später auch historische und synchrone Phonologie) und im geringeren Ausmaß Morphologie gewesen. Dabei wurden sowohl die slowenischen Dialekte in Slowenien als auch die außerhalb Sloweniens im wesentlichen nach denselben Gesichtspunkten und Methoden bearbeitet. Was Wortschatz und Semantik oder Aspekte der Zweisprachigkeit betrifft, ist die slowenische Dialektologie nicht über bescheidene Ansätze hinausgekommen (Ausnahmen: germanistische Dissertationen zum deutschen Lehngut in slowenischen Mundarten und vor allem die Untersuchung von E. Prunč: *Zum Problem sprachlicher Interferenzen im bi-*

lingualen Gebiet in Kärnten, Klagenfurt ²1979, 62 Seiten). Im Grazer Projekt geht es "wie schon die Benennung des Forschungsvorhabens zeigt, um eine möglichst auf weite Sicht angelegte *Bestandsaufnahme insbesondere der lexikalischen, aber auch der lautlichen Besonderheiten der Lokalen, regionalen, überregionalen, sozialen und funktionalen Varietäten und Varianten, der in Kärnten heute gesprochenen slowenischen Volkssprache*" (S. 12). Der Terminus Volkssprache "entspricht etwa der Definition der Prager Schule und soll zum Ausdruck bringen, daß neben den Mundarten und Dialekten und der Terminologie der bäuerlichen und handwerklichen Arbeit auch die besonders in Kärnten verstärkt auftretenden *überregionalen Überschichtungen oder Interdialekte der slowenischen gesprochenen Sprache* erforscht werden sollen" (ebenda). Es wird weiter ausgeführt, daß die Sprecher sich der Standardsprache, der Umgangssprache, des regionalen Dialekts oder auch überregionaler und regionaler, funktionaler und sozialer Sprachformen bedienen können, wodurch die Forschung ein "mehrdimensionales Profil" erhält (S. 13).

Die bisherigen Arbeiten zur Erforschung des Slowenischen in Kärnten haben eine Beschreibung der konkreten Sprach- und Sprechsituation noch nicht in Betracht gezogen. Die Zweisprachigkeit in Kärnten ist meist eine einseitige, natürliche, kollektive, slowenisch-deutsche mit verschiedenen Abstufungen der Beherrschung der zweiten Sprache (S. 21). Bahnbrechend im Grazer Projekt ist, daß bei den Feldaufnahmen festgehalten wird, in welchem Ausmaß ein Sprecher die eine oder andere Sprache beherrscht, welcher funktionalen Varietäten er sich bedienen kann, in welcher Funktion er die beiden Sprachen gebraucht u. ä. (vgl. auch den Fragebogen S. 333). Linguistische Probleme der Zweisprachigkeit werden im vorliegenden Buch aber noch nicht veröffentlicht, sie sollen Spezialuntersuchungen vorbehalten bleiben (S. 24).

Die Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten soll vorwiegend nach lexikalisch-semantischen Prinzipien erfolgen, und zwar soll der Wortschatz möglichst systematisch (isotopisch, diatopisch, diastratisch) beschrieben werden (S. 26). Da jedoch bis heute eine wissenschaftlich gesicherte Beschreibung der räumlichen Verteilung wichtiger Lauterscheinungen fehlt, wird bei der Feldforschung auch der lautlichen und prosodischen Seite des Wortmaterials größte Aufmerksamkeit gewidmet.

Die im "Forschungskonzept" dargelegten Forschungsvorhaben sind folgende: 1. *Herausgabe eines Thesaurus der slowenischen Volkssprache* (Teilziel I). Bei diesem Thesaurus handelt es sich um eine Konkordanz des Wortmaterials aus der gesamten dialektologischen Literatur, die als Informationsbasis für die weitere Forschung unumgänglich notwendig erscheint. Sie ist umso wünschenswerter als die bisherige Literatur vielfach nur maschinschriftlich (Dissertationen) oder in den verschiedensten Zeitschriften und Publikationen zerstreut veröffentlicht ist (S. 42).

2. *Erhebung der lautlichen Isoglossen (Isophone) im gesamten Dialektgebiet* (Teilziel II), wobei im ersten Teilschritt der Langvokalismus diachron erhoben wird (vgl. Isoglossen-Mustersätze S. 329).

3. *Ermittlung von Isolexen* (Teilziel III). Die Isolexen werden zunächst mit Hilfe von Fragezetteln (Spezimen S. 334) in einem möglichst dichten Netz von Informationspunkten eingeholt und dann durch Tonbandaufnahmen in einer geringeren Anzahl von Punkten verifiziert.

4. *Erhebung und Analyse der Gliederung einzelner Wortfelder un-*

ter besonderer Berücksichtigung der Sprachkompetenz bilingualer Sprecher sowie der sozialen und funktionalen Varietäten der slowenischen Volkssprache in Kärnten (Teilziel IV). Die Untersuchung der semantischen Gliederung von Wortfeldern kann als Gesamt- und Hauptziel des Forschungsprojektes angesehen werden, da erst die semantische Analyse der Strukturen einzelner Wortfelder verbindliche Aussagen über das im Rahmen der Teilziele I-III registrierte und erhobene Sprachgut ermöglicht (S. 48). Vgl. Spezimen eines semantischen Fragebogens S. 335ff.

5. Aufzeichnung komplexer Sprechsituationen, ethnographisch und kulturhistorisch bedeutsamer Manifestationen, der mündlichen Volksüberlieferung sowie Dokumentation der materiellen Volkskultur und ihrer sprachlichen Bewältigung (Teilziel V). Diese Dokumentation erfolgt mit Hilfe von audiovisuellen Medien (Videokamera, Magnetophon). Die Aufnahmen werden archiviert und sollen somit einer späteren Bearbeitung zugänglich gemacht werden.

Was den Stand der Forschung (Jänner 1980) betrifft, so sind die Arbeiten zur Herausgabe des Thesaurus im wesentlichen abgeschlossen, die Erhebungen zum Langvokalismus wurden bisher in 8 Informationspunkten durchgeführt, für ungefähr 30 Begriffe wurden Lexeme mit Hilfe von Fragezetteln erhoben, der Fragebogen "Menschlicher Körper" konnte im Entwurf fertiggestellt sowie mehrere Ton- und Videobandaufnahmen im Rahmen des Teilziels V aufgenommen werden.

Der II. Teil des Buches bringt Diskussionsbeiträge und Lösungsvorschläge zur Auswertung der bisherigen Literatur und zu den eigenen Erhebungen. Er ist folgendermaßen gegliedert: 1. Übersicht über die dialektologische Literatur (61-84), 2. Vorschläge zu einer Transkriptionskonkordanz (85-102), 3. Das Informationsnetz (103-120), 4. Vorschlag zur Gestaltung eines Thesaurus (121-136), Thesaurus der slowenischen Volkssprache in Kärnten (Probelerfassung) (137-228), 5. Erhebung einzelner Isolexen (237-307), 6. Drei Textbeispiele zur mündlichen Volksüberlieferung (308-321).

Das Literaturverzeichnis (229-236), aus dem die gesamte bisher ausgewertete Literatur hervorgeht, dient gleichzeitig als Schlüssel für die Identifizierung der Belege im Thesaurus. Dem Verzeichnis wären nachzutragen: J. Ferrell, *The Study of Slovene Dialects Since the Second World War*, *Oxford Slavonic Papers, New Series*, 6 (1973), 113-132 (enthält zwar keine dialektologischen Daten, gibt aber S. 120ff. bibliographische Angaben zu den Kärntner slowenischen Dialekten) und T. M. S. Priestly, *Consonant Alternations in the Dialect of Sele Fara*, *Papers in Slovene Studies 1976*, ed. R. L. Lencek, New York 1977, 120-164 (ruht zum Teil auf eigener Feldforschung). Die Publikationen der Projektmitarbeiter Karničar und Lausegger werden eigens ausgewiesen, da sie im Thesaurus in der Regel nicht berücksichtigt werden. Aus der Literaturübersichtskarte (Kartenteil) kann der unterschiedliche Stand der bisherigen dialektologischen Bearbeitung der Kärntner-slowenischen Mundarten sehr anschaulich entnommen werden. Es wird dabei deutlich, daß es immer noch "weiße Flecken" auf der dialektologischen Landkarte gibt, so vor allem in der Gegend um den Faaker See, zwischen Ossiachersee und Drau, zwischen Wörthersee und Drau (Gebiet der "Gure") und im Übergangsbereich zwischen Jaun- und Rosental (S. 63). Einen sehr wertvollen Beitrag bildet die übersichtliche Aufschlüsselung der in der dialektologischen Literatur gebrauchten Termini für Untergruppen des Dialektgebietes, wobei die Definitionen für einzelne Dialektgebiete bei verschiedenen Autoren im vollen Wortlaut zitiert und, sofern

vorhanden, auch die entsprechenden Karten nachgedruckt werden (67-84). Aus dieser Übersicht wird deutlich, daß manche Termini widersprüchlich oder ungenau verwendet werden, weshalb eine neue Klassifizierung notwendig erscheint. Diese kann natürlich erst nach eingehender Bearbeitung des Dialektraumes durchgeführt werden.

Damit das vorhandene dialektologische Material vergleichbar gemacht werden konnte, mußte es aus den verschiedenen Transkriptionssystemen, die von den einzelnen Verfassern und zu verschiedenen Zeiten, manchmal aber auch in ein- und demselben Werk gebraucht werden, in ein einheitliches Transkriptionssystem gebracht werden. Diese Arbeit war sicherlich eine der schwierigsten und es ist anzuerkennen, daß sie mit Akribie und Geschick gelöst worden ist. Das Transkriptionssystem hält sich teils an die API, teils an den OLA, teils an Vorschläge, die der Verfasser 1976 in Tainach gemacht hat. Die in den ausgewerteten Arbeiten gebrauchten phonetischen Zeichen werden in das neue System transliteriert. Wenn Sonderzeichen bestehen bleiben müssen, werden sie eigens gekennzeichnet. Manche (meist ältere) Arbeiten, die sich nicht eindeutig transliterieren ließen, wurden im Original belassen, wobei die Belege unter Anführungszeichen gesetzt wurden. Im Einklang mit der slowenistischen dialektologischen Praxis wird *q* für den laryngalen Plosiv, das Zeichen [ʁ] für uvulares *r* nach API verwendet. Beigegeben sind auch die Quellen, in denen die Beschreibungen für die einzelnen Laute nachgeschlagen werden können. Eine Korrektur: Die in meiner Tabelle (*Slowenische Akzentsstudien*, Wien 1973, S. 76) gegebenen Vokale sind nicht die oralen Langvokale sondern alle oralen Vokalqualitäten, die in irgendeiner Position auftreten können. Die Kürzel Neb 76 auf S. 91 (2.3.2.1) wäre demnach zu verbessern durch Neb 87, 140, 179. Aus den Belegen im Thesaurus ist zu entnehmen, daß das vorgeschlagene Transkriptions- bzw. Transliterationssystem sehr gut funktioniert, so daß m.E. keine Änderungen nötig sind, zumal jede Änderung sehr weitreichende Konsequenzen nach sich zöge.

Das Netz der Informationspunkte umfaßt 220 Ortschaften, sowohl nach dem Zahlenindex (vgl. die Karten) als auch nach deutschen und slowenischen Ortsnamen geordnet. In manchen Fällen wurden auch Belege aus Ortschaften, die sich nicht im Ortsnetz befinden, erhoben. Diese Ortschaften sind dann besonders gekennzeichnet.

Die Probeflieferung des Thesaurus bietet dem interessierten Forscher eine Fülle von Informationen: Die dialektalen Stichwörter werden in standardisierter Form (siehe Standardisierungsregeln S. 123ff.) mit grammatikalischen Informationen angeführt. Darauf folgt das deutsche standardsprachliche Äquivalent (oder die Äquivalente). In den Fällen, in denen in der dialektologischen Literatur Bedeutungsangaben vorhanden sind, werden diese übernommen, ist dies nicht der Fall, wird die Bedeutungszuordnung aufgrund des eventuellen Kontextes und der eigenen Kompetenz der Bearbeiter vorgenommen. Die Angabe des bestimmten Artikels bei den deutschen Substantiven scheint mir nicht nötig zu sein. Es folgen Synonymverweise, die sich in der exzerpierten Literatur nachweisen lassen. Es wird zur Diskussion gestellt, ob auf Synonyme, die aus eigener Kompetenz bekannt sind, ebenfalls verwiesen werden soll (S. 128). Dies wäre zu begrüßen, doch sollten derartige Synonyme eigens bezeichnet (vielleicht in Klammern gesetzt) werden, da sonst der Eindruck entstehen könnte, sie wären in der Literatur belegt. Es folgen dann die aus der Literatur exzerpierten dialektalen Belege nach grammatikalischen Kate-

gorien geordnet (und zwar nach Numerus und Kasus beim Substantiv, dazu nach Genus, Adverbbildungen und Steigerungsstufen beim Adjektiv; beim Verb werden Infinitiv, Supinum, Präsens- und Präteritalformen angegeben). Anschließend folgen Kotextzitate (in der Originaltranskription), Phraseme, zweigliedrige Ausdrücke, Sublemmata, Hinweise auf die Wörterbücher und Stichwortverweise. Als Beispiel sei die Inventarisierung des Lemmas 'cajt' (140ff.) angeführt:

c a j t, -a (m) 'die Zeit'

D *čas*

sg./pl: 8 cajt (Zda), 18 cajt (Zda), 24 cajt (Zda), 31 cajt (Zda), 42 cajt (Zda), 53 "tsajt" (No), 73 cajt (Zda), 79 c'ajt (Zda), 93 cajt (Sts), 94 cajt (Sts), 98 cajt (Sts), 109 cajt (Iže), 122 c'ajt (ŠR), 130 cajt (Ze). - **qi** cajtja (Zda), 8 cajtja (Zda), 31 cajtja (Zda), 94 cajtja (Sts), 109 cajtja (Iže). - **li** i8 cajtja (Zda), 24 cajtja (Zda, Zdb), 94 cajtja (Sts), 97 per cajtja (Sts), 122 c'ajtja (ŠR).

pl./n: 93 cajtja (Sts), 122 c'ajtja (ŠR), - **li** 98 cajtja (Sts), 122 c'ajtah (ŠR), 180 "cajtah" (Šb).

○ 18 "cájy zľme koľ, kóder je cajt bľoy" (Zda VII). 122 "Prěľb so čěstě cajtě, qàqr je bú prěroqváne" (ŠR 10).

○ **en** ~ 'einige Zeit', 'eine Weile' D *en malo*
18 "An cajt pelqta, je pa dijčy" (Zda XIII). 24 "An cajt šaplm natre, pǔh [...]" (Zda XXII).

čez en ~ 'in einiger Zeit', 'etwas später'
42 "Črez ň cajt je pa hřoněj rěqqa" (Zda XLIX).

po enem ~ **u** 'einige Zeit später', 'bald darauf'

D *kmalu*

122 "Pu anám cajtě so prěľb Qrajncě za řú pa jo đowřľb" (ŠR 13).

tľsti ~ 'zu jener Zeit', 'damals' D *todaj*

8 "Pa ľčomen, tľsti sa ľ čľy znyčtu, tľsti cajt, đukľř sa nľ kusľy." (Zda XXX).

v pravem ~ **u** 'zur rechten Zeit', 'rechtzeitig'

18 "pud sa ľ pa pudřarčy, da sa je pǔľle ň prěym cajtě řsľčy." (Zda VII).

prě ~ **u** 'fröh', 'fröh am Morgen' D *agodaj*

97 "je pa đpř řáľn puľľoaya me řľutra per cajtě." (Sts 166).

prepovedan ~ (Zeit, in der gewisse Arbeiten oder Ver-
richtungen verboten sind)

122 "Aně hospodľna [...] se qnl nohvě đovďľ naharbatľ pa je pu zľme ambřt řřľs prepřvľdan cajt qđj napřěj přědva." (ŠR 9).

svet ~ 'heilige Zeit' (= großer Feiertag)

D *praznik*

122 "Včľga hospđjencia je tãq svet cajt, da vsě qčěa w đřľvje zľřzěje" (ŠR 26).

v starěh ~ **ih** 'in aller Zeit', 'seinerzeit' D *onbant*,

vđnoš

180 "v Nôd'šah ja v stôrah câjtah an vól'k hrad stav"
(Sb 207).

v novajšem -u 'in neuerer Zeit', 'neuerdings'

D *nodaj*

122 "v novajšem câjta pa začênje namêstê šlabânk plúze
nosíto." (BR 55).

pri našem -u 'hautnutage', 'bei den jetzigen Verhältnissen'

D *dandanašujt, danen ta duu*

94 "Sôdi per našem câjteqag da jê, je zje šlâxt za
pâyre." (Sta 190).

L *čuts.* "zeit, zhašs, m. vried, w. doba, zait, m. vreme"

al -

Die Standardisierungsfragen und Fragen der alphabetischen Einordnung sind m.E. gut gelöst, alle Stichwörter sind mit Hilfe von Querverweisen aufzufinden. In wenigen Fällen wie z. B. *kosilo* (170) wäre vielleicht auch ein Verweis *K o s i d l o* s. *kosilo* angebracht. Bei den Belegen aus den einzelnen Informationspunkten könnte man etwas Platz sparen, indem aufeinander folgende, identische Belege nur einmal angeführt werden, z. B. (vgl. obiges Beispiel *cajt*): 8, 18, 24, 31, 42, 73 *câ:jt* (Zda). Sehr wünschenswert wäre eine Übersetzung der Kotextzitate ins Deutsche oder in den slowenischen Standard, da die Dialektformen oft nur schwer zu identifizieren sind.

Sehr wertvoll ist die Angabe der vollen morphologischen Paradigmen (soweit in der Literatur belegt), da die Dialektmorphologie bei weitem nicht so gut bearbeitet ist wie die Phonetik und morphologische Besonderheiten und Entwicklungen in der Literatur meist nur am Rande erwähnt werden.

Die Erhebung einzelner Isolexen brachte als Ergebnis 12 sowohl von technischen als auch von informativen Gehalt her ausgezeichnete dialektologische Karten. Diesen liegen durchschnittlich 200 ausgefüllte Fragezetteln sowie 40 Tonbandaufnahmen zugrunde (238). Bei den Tonbandaufnahmen fällt auf, daß sie im Gailtaler Dialekt nur sehr spärlich vertreten sind. Jeder Karte kann man auf den ersten Blick entnehmen, aus welchen Punkten Tonbandaufnahmen und aus welchen nur Fragezetteln vorliegen, da beides in der Legende verschieden gekennzeichnet ist, und zwar werden die verschiedenen Lexeme für einen abgefragten Begriff durch Symbole wie Dreiecke, Quadrate, Kreise wiedergegeben, während die Art des Belegs durch die Schwärzung des Symbols zu erkennen ist (Zetteln - leere Symbole, Tonbandaufnahmen - je nach phonetischer Realisierung verschiedene, schwarze oder schwarz-weiße Symbole). Die Erhebungsübersicht gibt an, auf welche Weise die Zuordnung eines (oder mehrerer) Symbole zu einem Punkt zustande gekommen ist (Tonband oder Zettel, wieviele Zetteln, und bei Schwankungen, ob die Informanten der älteren oder jüngeren Generation angehören). In den Kommentaren werden etymologische, phonetische, soziolinguistische (Generationsunterschiede, Einfluß der Standardsprache oder des Deutschen, Verbreitung/Rückzug eines Lexems) und Hinweise auf die dialektologische Literatur und die Wörterbücher gegeben. Die ausgearbeiteten Karten sind folgende: 1 domov - nach Hause, 2 tedn - Woche, 3 grd - häßlich, 4 moliti - beten, 5 pomlad - Frühling, 6 zelje - Kraut, 7 zajtrk - Frühstück, 8 žep - Hosentasche, 9 govoriti - sprechen, 10 polnoč-

nica - Mette, 11 teloh - Schneerose, 12 zvonček - Schneeglöcklein.

Zu /vigred/ (Karte 5) lautet die Ausgangsform *vy-grəd- (S. 268). Der Stammvokal geht auf Nasal zurück, worauf auch die Jauntaler Formen hinweisen. Zu Karte 6 könnte man noch (S. 275) festhalten, daß zelje in der Bedeutung "Kraut" auch in serbokroatischen Dialekten (z. B. im Burgenland) bekannt ist.

Die Karten zeigen, daß die Lexik der slowenischen Mundarten Kärntens teilweise sehr kleinräumig ausdifferenziert ist, und daß die Isolexen in den seltensten Fällen zusammenfallen. Wenn mehr derartige Karten ausgearbeitet sein werden, werden wir zusammen mit phonetischen und morphologischen Isoglossenkarten eine neue Klassifizierung des Dialektraumes vornehmen können.

Im Rahmen des Teilziels V werden drei Textbeispiele zur mündlichen Volksüberlieferung besprochen. Die Texte (zu denen auch Videoaufnahmen vorhanden sind) werden in phonetischer Transkription wiedergegeben, sprachlich und erzähltechnisch (unter Einschluß der Interaktion zwischen Erzähler und Publikum) kommentiert. Dieses Kapitel wird vermutlich am ehesten als Kommentar zu den archivierten Tonband- und Videoaufnahmen zu betrachten sein und ist, für sich genommen, weniger anschaulich als die übrigen Kapitel.

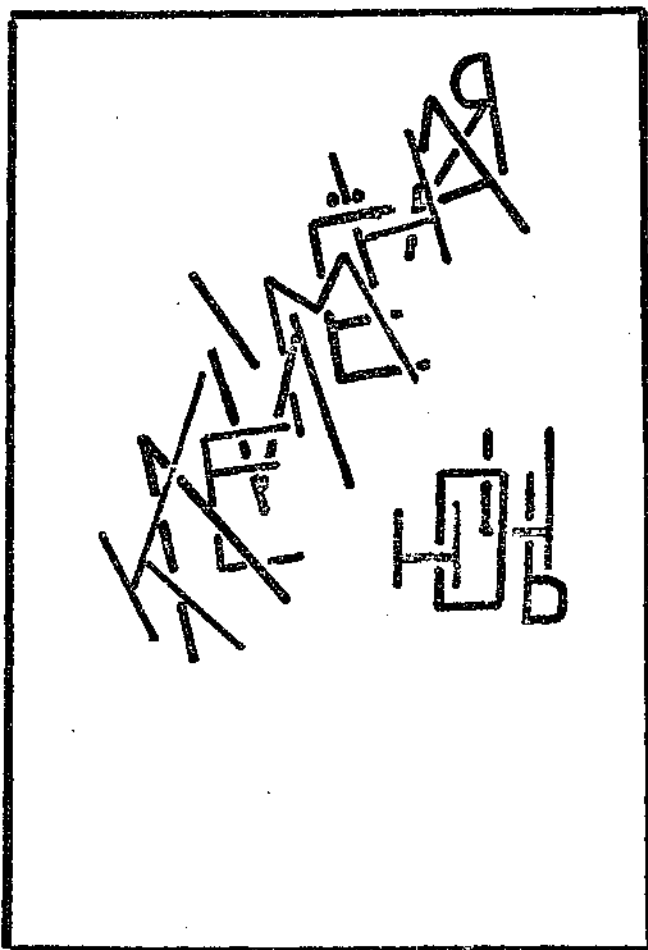
Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß in den rund drei Jahren, seit das Projekt "Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten" läuft, Bedeutendes geleistet worden ist, und zwar sowohl auf dem Gebiet der traditionellen Dialektologie und Sprachgeographie als auch durch den gelungenen Versuch, soziolinguistische und pragmatische Methoden in die slowenische Dialektologie einzuführen.

Gerhard Neweklowsky (Klagenfurt)

Владимир Казаков

КЛЕЙМЕНАЯ НОЧЬ

поэма в 4-х сценах



вы ночь? - спросил я глухо.
она ответила: всегда.
стальным плечом коснувшись слуха,
словно клеймёная звезда

двое идут вдоль ночной набережной. она совершенно пустынна, только вдалеке кто-то отсутствует.

он:

- странная история: довольно краткая, если не считать веков.

в ответ она сказала не в ответ:

- там, в этот грозный сад сходила молния, чтобы молчать при свете туч. шаги, затихая, остывали вдали. наконец, холм бывал собою не раз... помните? вода стремилась к похожему часу.

- о столицах: их две: дневная, ночная и третья. помню, когда я вошёл, всё было в разгаре: гости, игра, каждый звук. я поклонился, но никто не заметил. тогда все призраки шепнули: король уснул на пьедестале!

1-й призрак:

я долго паузу любил.

2-й призрак:

колени веером ухлопал.

3-й призрак:

не стало крапленых могил.

4-й призрак /ломая размер/:

черта присущая кривым циклопам.

5-й призрак:

король не спит, лишь снам
внимает.

6-й призрак /локтем/:

коленом золото толкает

7-й призрак:

и рассыпая всю игру, срывает
с воздуха чадру.

хор /или рок/:

где даль заплечная чернела
ещё жива её краса
её дымящееся дело
багрововерхая роса

он:

кровные сны оттеняя
там ветер с пламенем лежит
в горло окну забивая
сквозной раскрытый настезь вид

она:

это осень без нескольких слов
слегка в отчаяньи немом
колотит перечнем основ
по неотверженным кругом.

король:

вас слишком двое в этом роке.

1-й призрак /с каждым годом густея/:

он слышит голос свой едва.

2-й призрак /3 января 1978 года/:

они стояли в долгом сроке

3-й призрак: в огне не девять и не три.
4-й пр /что делаю/ изрек:
отчётливо явился сам
5-й призрак /вместо других слов/:
усмешкой твёрдо отгорожен
6-й призрак /...../:
и от зеркал и от лица
7-й при /зрак/:
и от его чугунной дрожи.
король:
мы здесь, все дни не здесь бываю,
они уйдут за свой ноябрь, где лив
ни славу добывают, сражаясь с воз
духом, но я - бррр!
о поединке: не помню, в тот день
или в тот час всё неизбежное случи
лось: один из целившихся нас дал
промах.
о выстреле: тот звук себя не узна
вал, пока к воде не отвернулся, где
час нагнулся наповал и тотчас при
зраком вернулся.
рок /после двух пауз/:
так время плен свой захотело
швырнул проигрывая смело

2

она: я спросила его, почему он выбрал себе
место в самом далёком углу гостиной,
возле окна. он отвечал: "отсюда мне
видно сон". странный человек: вчера я
боялась спросить, а сегодня - ни бояз
ни, ни дна.
сказав, отошёл на расстояние слов.
он:
я отзовусь - вот самый глубокий вид
из зеркал.
она:
позднее какая-то улица, гремя назва
нием, промчалась мимо окон. те, кто
успели удивиться, удивились. а ос
тальные, вроде меня, лишь всё узнали.
я спросила его как старого кавалерис
та: чей это день в таких звенящих
ножках?
он:
и что же он ответил?
она:
пришлось ответить самому - самой.
он говорит: так просто быть простым!
особенно когда деревья голы, а ночи
отодвинуты игрой: тогда и фонарям на
водные престолы на плахи чёрные
легко взойти толпой.

- он: таков вопрос разломленный наружно:
?
- она: чьего-то племени не знающий в толпе,
он самого себя и ливень обнаружил
вдвоём гуляющими.
- он: где?
- она: в кровавом сне.
- он: я думал о взгляде на число.
- она: чем дальше ночь, тем и слова все
дальше. особенно когда начнётся вре
мя: был тёмн каждый миг вдали от
фонарей.
- он: о всадниках не судят по их походке,
а о пешех - по их стихам.
- она: он хотел сказать то же самое, но
вдруг заплулся.
- он: на том же самом?
- она: о набережной, о решётке: стал век
древнее на один чуток.
- он: стал век длиннее на один из них.
- она: помню, на один из моих вопросов он
только улыбнулся. вопрос был о
премножестве.
- он: а улыбка?
- она: а улыбка - Бог знает о чём.
вдруг чьё-то стремя прозвучало, и
воздух гривую затряс, и шпора вреза
лась в начало, своим...
- он: своим штыком колебля час.
так часовой рассказывает взад и вперёд,
муштруя свою тень.
- она: вот небо древне-голубое, оно косну
лось острия.
- он: там мысль, от облаков седая, летит,
но ведая себя.
- она: рассвет ничей, он так и скажет, и
вымолвит, и повторит, и луч к штыку
крест-на-крест вспыхнет - как мысль
безоблачно сгорит.
- он: в ответном небе загораясь, он внемлет

каменным плечом, где тяжкие углы
казармы опять о полдне ни о чём.
/после паузы/
есть кочевые мгновения: по временам ко
чуют. вот карточные сны: где числа
вслух ночуют.
полуулыбкой-полулезвием он ранит, отра
жаясь там, - тот миг неузнанный и рез
вый коснулся пятизначных дам.
он, неподвижными словами уставясь на
старинный день, сказал, что времена
над вами свою тень высчитывают.

она:

не помню, откуда ночь в тот раз взя
лась.
от зданий и от ветра какой-то вид
сурово отошёл.
вдруг, оборвав короткую паузу, насту
пила длинная. тогда в тишине и каба
лерия и сны смешались в огненную лаву,
и древко осени в окне взвилось
надломленное.

он:

это? подёрнутый временем плен.

она:

отвага помешала ему проснуться в этот
страшный миг. он длился ровно годы.

он:

как ночь окликнуть? каким именем? или
просто позвать: мадам?

она:

он редко так поступает.
везде почти-что конный, он редко по
ступает вслух. как луч, задевший слух
оконный, предельно краток был и сух.

он:

окликнув ночь, я оглянулся: почти све
тили фонари, и зима тёмное качнулось
на ошарашенном ветру.

она:

она хотела называться?

он:

да. и поэтому стояла на самом краё
себя.
я остановился на перекрёстке двух улиц.
их названия, пересекаясь, образовали
неожиданное восклицание, почти крик.
но он не был слышен из-за ветра и чёр
ных чисел домов... вот вкратце то, что
вышло столь длинным.

она:

всё плещет свет на бумагу... о чём же
я хотела?.. ах, да! то озеро, рябая
сталь ветра. где небо и вода образова
ли чёрно-голубой угол...
знаете, я вдруг вспомнила слова свято
го преподобного Исаака Сириянина о
том, что художества - это всего лишь
пресмыкающиеся по земле.

- он:
вернее - пресмыкающиеся по небу.
- она:
и ещё: блажен человек, который познал
немощь свою; потому что ведение сие
делается для него основанием и нача
лом всякой благодости.
- он:
вдыхаю звёзды, выдыхаю молчание.
- она:
о поединке помнят стены, их память
каменно бледна.
они опять об этом стонут.
- он:
здесь речь безмолвная одна.
- она:
странное словосочетание: кровь, хро
мая от слёз.
- он:
нагая ночь: не знает стёкол,
в чертах - лишь ужас и огонь,
и фонаря ответный локон,
как след пожарных похорон.
- она:
об этом поединке я слышала, и если
мне не изменит: число: как полночь
колебалось.
- он:
ни слова об этом!
количество шагов себя для эха поте
ряло.
- она:
судьба не знала: быть откуда?
- он:
ей ливень вторил и сверкал,
хромые млонии покуда
кидались в вымерший металл.
нас было шесть человек: четверо секун
дантов и нас двое. покуда отмеряли ша
ги, часть времени темнела.
лехота лучей становилась стальной.
коснулся: на каждом западе: минута
была холодна.
до тех пор пока выстрелы не раздались,
лишь темень знала то, что будет. а
неосёдланные холмы - кто эхо мёртвое
разбудит.
- она:
покуда горбятся печали,
не знаю призрака в лицо.
- он:
ему созвездья отвечали
на антверпенском языке.
- она:
вы нежно сумрак искромсали
стальными смыслами лучей.
- он:
я подержнулся в этом зале:
в нём шутка кажется ничьей.

она: если продолжать разговор стихами, то паузы уйдут за подмогой.

он: вчерашний день опять так редок!

она: что это - стихи или проза?

он: кажется, ни то, ни другое.

она: слова на букву "ф": эфес, фрактура, фок-галс, фунтовичок.

он: число на букву "7": неоконченное.

она: какой-то выстрел рослый готов холмам присниться.

он: минуту выбрал миг, чтобы векам столпиться

3

маркиза /останавливаясь перед зеркалом/:
на что ни посмотрю, всё кажется прекрасным. вот, например, собственное отражение - такое хрупкое и далёкое при свете догорающей полночи. /замечая входящего графа/
но, каков этот граф!

граф:
вхожу, гремя шпорами, весь переполнен отвагой и, в то же время, весь недополнен чем-то.
неужели судьба блестит повсюду?

маркиза:
вы сказали нечто простительное: не истина, но и не наоборот.

граф:
странное мне вспоминается отражение в речной воде: увешанный оружием час. как-будто темень наступала, как явь кольчужная брела, моста безмолвное начало держа над холодом крыла.

маркиза:
моста безмолвное начало? ваша память острее даже, чем память ваша.

граф:
нет. все оттенки вспомнились: от никакого до чёрного.
несколько призраков, вооружённых шпатами и ещё чем-то, чуть ли не дуэльными головами, встретили меня и преградили путь. всего их было четыре часа, четыре призрака на ледяном ветру.

маркиза:

я усмехнулась, но отразилась не я.

граф:

часы все сразу отразились
в стальной мгновенной тишине.
до поединка оставалось
не более века в ноябре.

маркиза:

о холоде, о ровном месте я готова заду
маться. однажды так и было: возле главы
вечерней. /говорит решительно/ пусть
тьень уйдёт, хромая звонко!

граф:

пусть ночь останется вдвоём,
чтобы созвездья Медвежонок коснуться
ранним остриём.

маркиза:

кстати, а где медвежонок - этот гераль
дический озорник, этот житель гербов?

граф:

наверное, где-нибудь недалеко - судя по
недалеку.

медвежонок /появляясь/:

добрый вечер, маркиза! добрый цыганский
вечер! /к графу/ доброе утро, граф!
о встрече долго ли напомнить,
когда ни встречи, ни огня,
и только держит конный локоть
за повод лешего коня.

граф:

теперь я знаю, что бы я хотел сейчас
делать.

маркиза:

как так знаете? в моём присутствии?!

граф:

простите, маркиза, сколько вопроситель
ных знаков в вашем гербе?

медвежонок:

граф, стыдно! зима уже кончилась, а ле
то уже началось.

маркиза:

в моём гербе тевтонский ливень
стоит, кольчугою звеня.

медвежонок:

я вспоминаю час старинный,
прошедший около меня.

граф:

здесь сумерки, а там ответ нескорый.

маркиза:

однажды на рассвете весь мир был, как
не весь мир, протяжен и слишком долг
без меня.

медвежонок:

маркиза побледнела.

граф:

и, прислонясь к зеркальным временам,
какой-то миг, как призрак неумелый,
прохладным обликом поблескивает нам.

маркиза:
не снился сон, запаздывая грозно...

граф:
медвежонок чему-то тайно рад?

медвежонок:
маркиза, прошу вас, продолжайте!
в этом месте строка летит безумная
назад.

граф /маркизе/:
вы молчите?

маркиза /маркизе/:
вы молчите?

медвежонок:
вчера утром я видел смысл: он на фоне
чугунной ограды казался небесным,
простым.

граф:
немного эха не хватило, чтоб меткий
выстрел состоялся.

маркиза:
молчу, но миг за стремена как-будто
судорожно цеплялся.

медвежонок:
что это за число безымянное? что это за
февраль за такой?

маркиза:
февраль весь мой. прошу из дня не де
лать ничего.

медвежонок:
от секунданта к секунданту прошло ми
нутное ничто.

граф:
откуда ты это знаешь, медвежонок? ведь
всё происходило мысленно, и почти без
свидетелей.

медвежонок:
сейчас скажу. вот, уже говорю.
вдруг времена все сбоку оказались,
держа перед собой ненаступивший вид,
он ливнем отдавал и паузой чугунной,
как-будто навсегда безоблачно
отлит.

маркиза:
когда? - вот мой любимый вопросительный
знак.

граф:
сегодня - вот мой любимый вопроситель
ный день.

медвежонок:
я увидел, как смысл к какому-то числу
стремился.
я вместо графа удивился.

граф /маркизе/:
я в вашем взгляде и ресницах прочёл
таинственную длину - как-будто пол
день полдню снится в полночный сумрак
наиву... о чём вы думали?

маркиза /негромко, словно сама с собой/:
вчера от сумерек отстали два стран
ных дерева - почти нагих, и небеса
в ветвях стонали, и ветер выпрямлялся
в них.

я хотела подойти, коснуться, узнать
хотя бы имена, но вдруг увидела в
окне свет - от брошенной вечерней
тучи, она была, как много лет -
такой же призрачно беззвучной.
железо помнило ли, что оно - само?
или не звук, а цвет услышен?
она коснувшись прогремела сном,
и ливень вспыхнул, не коснувшись
крыши.

она помедлила над кровлей, и я по
думала, что это сон, но свет её
певучей крови струился около
сторон.

к деревьям имена летели
сквозь шелест потемневшей цели.

граф /после паузы/:

прозвище дня догорает
в окне, как в огне лобовом.

маркиза:

и ветер за тучи швыряет,
за кровли - себя с чугуном.

медвежонок:

о, лестница! я вижу нити: они безумные
горят.слегка вот этот вид толкните,
чтоб дни попятились назад.

я /невидимый/:

восток болит от поцелуя
от крыши, ранящей вверх.
как-будто воздух одноногий,
я не изреку эту мысль.

граф /глядя на поверхность реки/:

висок свой приложив к востоку,
и, холод чувствуя окна,
гляжу, как полдень одиноко
себе предшествует со дня./или: до дня/

маркиза:

я видела февраль: он заканчивался.

медвежонок:

и время голое свистело на ледяном его
ветру...

граф:

сосулек согнутое тело прижав к
предсмертному нутру...
недавно я опять вспоминал Баха, слушая
о мостах, о железе, о сумраке, повален
ном ветром.

я был невольюно обезмолвен
среди рокочущих сторон:
там сваи обморочно тонут
удваивая каторжный урон.

маркиза:

проза, написанная красным цветом.как

дое слово - красное, каждый смысл -

N A P O L E O N

медвежонок:

теперь только паузы не окрашены.

граф /молча/:

.....

уличный фонарь / появляясь/:

я с этой паузой в родстве.

маркиза:

через органичные столетия?

фонарь:

да./после паузы/ как ливня, худившегося
везде, кроваво клещущие плети.

/вынимаю колоду карт и сдавая - себе и
графу/ я знаю, слова любят быть первыми:
опережая смысл, опережая ночь, например.

граф /принимая участие в игре/:

поэтому мы ничего и не узнаём, кроме
заглавия.

фонарь:

возражу молча, опережая слова.

медвежонок /ему/:

в одном гербе нам будет тесно.

фонарь:

а в одной ночи?

медвежонок:

гм...неизвестно.

фонарь:

тогда даю образец прозы.

ночь во всех часах и минутах. утро во
всех глазах. стоят дни, непохожие друг
на друга. игра идёт своим чередом./иг
ра идёт своим чередом/ ночь переполнена.
- собой бывает каждый среди каких-то
лет? - она спросила.

ночь, переполнена, вторгается в ответ.
среди лучей, среди примет какой-то пол
день догорает, и ходит призрачный ответ,
и луч приземистый хромает...

граф:

каков!

фонарь /продолжает/:

- ваше имя, - она отразилась, - моё имя
не здесь.

он уходил, игрок коварный, туда, где се
вер будто был. но безымянной частью све
та ей холод сумрачный сквозил.

- и частью запада, - заметил он, подойдя.
она услышала, как сердце бьётся, как се
вер поздно наступил, как странным утром
отзовется речная судорога сил.

один из игроков заметил:

- весна! весь воздух прилетел.

другой игрок:

- и большая часть столетий: мерцающая,
цокая, звеня, сквозь лёд прозрачный
светят.

восток? то ли он не увидел там востока,
то ли его там и не было, но он только
усмехнулся слегка.

она спросила:

"не знаете, чей это свет - звезд или
их названий?"

он улыбнулся не в ответ, слегка пожав
плечом незванным.

она:

- в такие минуты я больше всего люблю
не ведать. особенно в эти темно-весен
ние года.

- ведь облако, когда его зовут, летит,
лучи ветров ломая. вся тишина безбреж
но тут: и хлещет речь его немая.
наконец, четвертый игрок, перекрывая
углы стола, воскликнул:

- февраль! и не один, а два:

и оба юные, стальные,
вонзая в берега иные
усмешку - ковку едва.

маркиза /после паузы/:

граф, мне странно:

в этот неповторимый раз:

фонарь, как призрак иноземный,
легко обыгрывает вас.

граф:

/фонарю/ прощу, ваш ход...

/маркизе/ он не светил,
он только делал вид, что бредит.

маркиза:

в стеклянных мыслях впереди
усмешка то сквозит, то светит

4

- войска построены!

но, выйдя на площадь, он не увидел никаких
войск, кроме тумана и холодного морозящего
неба.

каменная осень простиралась до самой набе
режной, становясь на том берегу сизой, серо
стальной.

он поднял руку, туман и вода замерли. "нет,
всё-таки странно - подумал он, - такого мед
ленного парадного шага, такой тягуче-торжест
венной смены ночи и дня не знал и XVIII век,
такого простуженного сырого горла".

вблизи него усмехнулись. он оглянулся: ве
тер лежал неподвижно. ровная линия крыш тяну
лась вдаль - до самого полдня.

"чей же это был голос?" - подумал он. тот
час же от гранитной набережной отделился ве
тер...

- она: я в каждом случае похожа на этот случай.
- он: а в каждом зеркале?
- она: судьбы неравнее нет. воспоминание: я видела, как площадь и толпа свой облик отдавали тучам, густая через 100 и снова много лет.
/так она говорила о западном числе/
- он: хочу простить какую-нибудь шутку или просто воздуха кусок.
- она: но это же устанет!
- он: вопрос стремится к "почему". нет.
- она: уж если рыдать, так напрасно.

в прогулке поздней шаг печали
и от небес отламывая неба,
ты видишь осень не в начале,
а там, где чугунный дух поведал.
о, выпотрошенный век-счастливец
штыками слепенных орлов!
распойся! отплесков не счесть ливня
над перечнем хладным ветров

это был как бы пролог к четвёртой сцене.

от неба шумно отделился то дождь, то
гром свежевечерний, там открывает ве
тер грудь годов шатающейся черни.
- я вспомнил о толпе: она чем гуще,
тем справедливее.
- чья это усталость? если моя, то зна
чит ночь надолго.
она молчала, не думая, не видя дали
ни её холмов.
там миг не знал, к чему прильнуть: если
к холмам, то навечно?
созвездья колод рассыпают, твердеют
полночи уста, словно босая кровь сту
пает по стали воздуха-моста

шаг прочен наугад, она улыбкой
себя и вечер означала, когда весьма
отличен взгляд ото всего, что про
звучало.

она:
- нет, вы столько слово наклонили!
оно над паузой горит.
- о полночи, о звёздной силе
себя отвинчивает вид. эти окна,
эти ставни, этих воздухов винты,
я жизнь трефовую поставил на карту

кручённой ничты.
так говорил, хрипя полночно; её
молчание было северо-восточно.
так каждым шагом отгорожен
от тёмной паузы густой.
и ветер полночь опорожнил:
оставил чашку пустой

деревья вокруг дней шумящих и хо
лодных, там острей видней его уст
свободных.
он снова говорит: этот карточный случай
известен каждому. он сам от слов своих
притихших уходит. там возрасты о стены
наречены и поэтому вычислены с точностью
до звука. со стен на него глядели и даже
не глядели портретов отвесные глаза. неужели
это предки? - подумал он. первый
спросил, хотя и не по-русски, а просто
четвером: "вы знаете мои причуды, мой
отчизны, наконец?" другой скривился от
простуды: "каков ненарисованный молодец!"
ещё там были дамы, обе в полночно-голу
бом. они к дождю клонили звон, потом -
к оружию и лягу, но первый прогремел:
"что это за грозовые дрязги!" и после
северной паузы добавил: "я сам открою
небеса - если не настезь, то наружу.
пусть выдержит парик коса, если я дней
не обнаружу"...

о, небо! твои раскосые низы
и твоё время проливное
и профиль орлиный грозы
пуская лишь вслух осуществились
а не о мысленной поре:
но фонари безглавно отразились
в речном свернувшем ноябре

8-го ноября 1812 года наполеон со статками вели
кой армии прибыл к березине. положение его было по
тиотчаянное. с юга восток ашина неговой скагла
ной русской армии князя кутузова с севератесняма
шалавиктора наступала армия князя витгенштейна
на конец запада загроживала ему дорогу армия д
рала чичагова находившаяся у жён самой березине
оставалось лишь обмануть последнего ложными де
монстрациями дабы своевременно успеть переправить
саяпоставить реку между собой и главными русски
ми силами. это удалось Наполеону.

1-й:

от барабана до ружья -
здесь всё вооружено началом:
и даже голос трубача,
когда надежда прозвучала.

2-й:

ну что же что босой, а всё же лехоти
нец.

- 3-й: что, что?
- 2-й: ну что же что собой, а всё же смехо тинец.
- 3-й: я слово знал - оттуда смыслом.
- 4-й: однажды утром на ветру мне мысль та
кая просвистела: ты шаг зовёшь числом
случайным, о, звук, колеблемый в тиши!
каким-то призраком отчаянным созвездья
напрочь оглуши!
в ответ, или точнее не в ответ, я услы
шал свои молчанья, они звучали словно
след бездомных сумерек.
- 5-й: вы вслух не долго оставались.
- 6-й: лицом к полупрозрачным нам.
- 7-й: где звёзды ж
ё
с
т
к
о
улыбались своим именам последним.

онсвойственнымемуискусствомсумелотвлечь
вниманиечитаговакдругимпунктамприбрежьябере
зиньгенералуэблеприказанобылоустроитьдвамос
тачтоибылоимисполненохотясбольшимизатрудне
ниямикакпонедостаткуматериалатакипотомучто
вэтовремянаберезинешёллёд

- 1-й: тот взгляд запомнился реке
своей невычеркнутой сталью,
предсмертной тучей вдалеке,
когда-то огненно-усталой.
- 2-й: держу пари, держу отвесно: что этим
небам всё известно.
- 3-й: о /после паузы/
- 6-й: пари отвесно принимаю,
порыв небесный отвергаю
и
верный дамам голубым,
останусь призраком любым.
/остаётся/
- 5-й: об игре: день медленно оживает под
ногами, выстраиваясь насупротив основ.
чертёж огня хотя и не докончен, но
выигрыш уже почти суров.

- 4-й: где это было - где небу ночь казалась? туда весь взгляд мой устремлён, туда я обращал сомненья, когда литой Наполеон звенел дорогой отступленья.
- 6-й: ну, это уж вы слишком правы.
- 7-й: ничего, ничего - пусть продолжает.
- 4-й: в такие сумерки неправые он отступал. кругом струились войска, поправшие за конь отступленья, и герб его орла кричал и рвал своим клювом всё на части. его приветствовали маршалы: Ней, Ной и Бюиссоньер. генералы: Груши, Гревиль и Тремуй. рядовые: Ядрёных, Матерных и Сидоренко. леса кругом на зимнем слое держали жаркие бои, там партизаны слово злое забрили в бороды свои. партизаны: Давыдов, Жигулин и фон Фюрстенберг цу Кёнигштайн. никто не думал о сожжённой части неба, о воздухе, лежащем тут, и даже принц Евгений корку хлеба жевал, словно простой рекрут.
- 1-й: надо же!
- 2-й /к себе/: молчи! ты каменный, ты угол ноября.
- 7-й: ничего, ничего - пусть продолжает.
- 4-й: среди партизан ночной родился гвалт, они о звездах думали и выли, прижав к груди, как выводок волчат, простыне съеденные были. о маршалах был первый их куплет, другой - о Наполеоне, а третий среди этих лет...
- 3-й /прерывая/: был вой замешанный на стене?
- 4-й: да, да - был бой замешанный на троне. вообще, переправа через Березицу шла довольно быстро, пока в войсках подерживался порядок. 15 ноября, около полудня, сам **NAPOLEON** со своей гвардией перешёл на правый берег. но вслед за тем порядок прекратился, и когда вечером второй мост сломался, неурядица и давка приняли ужасающие размеры. тогда Давыдов и Жигулин и с ними Федька Кёнигштайн среди французских загогулин возник татарский бес - шайтан. он рвал чужие эполеты, принцу Евгению

грозя, а тот немилостиво думал, кому-то мыслями грозя...

1-й: ну, а что же дальше? что же вы замолчали?

7-й /мысленно/:

/

4-й: Наполеон взят в плен, ему крестьянка Фрося приставила копьё к французскому жерлу. и только Ла Трёмуй записывал без спроса откуда и зачем старуха почему?

Москва, 78 г.

JU. D. A P R E S J A N

TIPY INFORMACII DLJA POVERCHNOSTNO-SEMANTIČESKOGO KOMPONENTA
MODELI "SMYSL ↔ TEKST"

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
S O N D E R B A N D 1

In seiner jüngsten Monographie geht Apresjan neue Wege bei der Behandlung von Fragen der Repräsentation semantisch relevanter sprachlicher Einheiten im Rahmen des Modells "Bedeutung↔Text". Unter Verwendung von vorwiegend russischem Beispielmateriale zeigt der Autor, welche Arten von semantischer Information bei der linguistischen Beschreibung zu berücksichtigen sind, und schlägt insbesondere eine Unterscheidung von semantischer Tiefen- und Oberflächenstruktur vor.

Wien 1980, 120 Seiten, engl. Zusammenfassung, ÖS 120.-, DM 17.-, US-\$ 9.- BESTELLUNG/ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Univ. Wien, A-1010 Wien, Liebigg.5

A. K. Ž O L K O V S K I J - J U. K. Š Č E G L O V

POĒTIKA VYRAZITEL'NOSTI

SBORNIK STATEJ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
S O N D E R B A N D 2

Erster repräsentativer Sammelband der Arbeiten von A.K.Žolkovskij und Ju.K.Ščeglov zum Modell "Thema↔Text". Jeder der 7 Einzelbeiträge steht exemplarisch für eine Möglichkeit dieses Modells, dargestellt anhand von Beispielen aus der alten und neuen russischen und westlichen Literatur. - Inhalt: Predislovie; I. O prieme vyrazitel'nosti PREDVESTIE; II. Pun & Punishment: struktura odnoj "ubijstvennoj" ostroty Bertrana Rassela; III. Tema i variacii. Pasternak i Okudžava: opyt sopostavitel'nogo opisanija; IV. 'Prevoschođitel'nyj pokoj': ob odnom invariantnom motive Puškina; V. Vyrazitel'naja konstrukcija "Zatemnenie" i ee mesto v invariantnoj strukture detskich rasskazov L.N.Tolstogo; VI. "Ispoved'" Archipoëta Kel'nskogo: glubinnaja i poverchnostnaja struktury poëtičeskogo teksta na službe ambivalentnoj temy; VII. Invarianty i struktura poëtičeskogo teksta. Pasternak.

Wien 1980, 256 Seiten, ÖS 200.-, DM 28.-, US-\$ 15.-
BESTELLUNG/ORDER an: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Univ. Wien, A-1010 Wien, Liebigg. 5